الثقافة وأجهزتها

تأليف

د.محمد مندور

الكتاب: الثقافة وأجهزتها

الكاتب:د.حمد مندور

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

مندور، مُحَمَّد

الثقافة وأجهزتها/ د. مُحَمَّد مندور

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٩٣ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٤ – ٤١ – ٦٧٧٤– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٦٦٤٨ / ٢٠١٩

الثقافة وأجهزتها





الثقافة وأجهزتها

في اعتقادي أنَّ نشر الثقافة وحسن استخدام أجهزتها، يُعتبَر من العوامل الفعَّالة في إصلاح ما نشكو منه أحيانًا من فسادٍ في الخلق، أو ضعفٍ في الشخصية أو عجزٍ عن تحمُّل المسئولية وحلِّ المشاكل التي قد تواجه كلامنا في الحياة؛ وذلك لأنَّ الثقافة لم تُعَدَّ ترَفًا عقليًّا، بل وسيلة حياة نستطيع أن ندرك قيمتها لو تصوَّرنا انتشار وباء في الورق يأتي على ما جمعت الإنسانيَّة في خزائنها من كتب. والكتب ليست خزائن للمعرفة فحسب، بل هي أيضًا وسائل للتفكير وشحذ الذكاء وتدريبه، حتى قيل: إنَّ جودة أي كتاب تتوقف على مدى قدرته على أن يصبح بالنسبة لقارئه وسيلة للتفكير. وإذا كانت المعرفة هي وسيلة السيطرة على الطبيعة وعلى الحياة وتسخيرهما لخير الإنسان، فإن تدريب الذكاء هو خير وسيلة لتذليل الحياة بين يدي الإنسان؛ وذلك لأن الذكاء في رأي معظم المفكِّرين هو القدرة على حل المشاكل التي تُعرَض لأول مرة، وفي رأي البعض الآخر هو القدرة على ملابسة الواقع والتكيُّف معه، ومن الواضح أنَّ الذكاء لا يستطيع أن يقوم بهاتين الوظيفتين الخطيرتين ما لم يُدرَّب ويُغذَّى بالثقافة.

والثقافة التي أريدُ أن أتحدَّث عنها هنا ليست التعليم الذي يتلقَّاه بعضُنا في المدارس أو المعاهد أو الجامعات، فهذا التعليم ما هو إلا الأساس أو الوسيلة للثقافة التي نبغيها لمواطنينا كعلاجٍ ناجعٍ للكثير من مواضع الضعف المتفشِّية بينهم، وقد أصبح العالم الحاضر يملك اليوم بفضل التقدم

العلمي عدَّة أجهزة جديدة للثقافة نود أن ننظر في جَدْواها على نشر هذه الثقافة، وكيفية استخدامها على خير وجهٍ لهذا الغرض، وهذه الأجهزة هي الكتاب المطبوع والصحف والمسرح والسينما والإذاعة.

الكتب المطبوعة

لقد اخترع الإنسان الكتابة منذ آلاف السنين، وكان هذا الاختراع من أكبر الانتصارات الإنسانية إن لم يكن أكبرها؛ حتى ليُجمِع مؤرِّخو العالم كلِّه على أن اختراع الكتابة هو الحدُّ الفاصلُ بين التاريخِ وما قبل التاريخ، فالعصور التاريخيَّة للإنسانية لا تبتدئ إلَّا بابتداء الوثائق التاريخيَّة المكتوبة على الحجارة أو غيرها، وما قبل ذلك يُطلِقون عليه اصطلاح ما قبل التاريخ.

ولكن إذا كان اختراعُ الكتابةِ قد حفِظ لنا تاريخَ الإنسانيةِ أو تراثها الثقافي، فإنَّه بلا ريب لم يستطع في العصور الخالية أن يعمل على نشر الثقافة في نطاق واسع؛ وذلك بحكم أن الكِتاب المخطوط كان شيئًا نادرًا باهظ الثمن يتطلب جهدًا كبيرًا في إعداد كميَّة كبيرة من نسخه حتى يمكن القول إنَّ الكتابة لم تصبح عاملًا هامًّا في نشر الثقافة إلَّا منذ القرن الخامس عشر الميلادي عندما أدخل العالم الألماني جوتنبرج (١٣٩٨–١٤٦٨) على الحروف المتحرِّكة تلك الإصلاحات الهامَّة التي وُلِدت بفضلها الطباعة الحديثة، فأصبح من السهل أن نطبع آليًّا من الكتاب

الواحد آلاف النسخ، كما أصبح من السهل أن تظهر الصحف والمجلات اليوميَّة وغير اليوميَّة الواسعة الانتشار.

بل إننا لنستطيع أن نزعم أن معرفة مصر والبلاد العربية كلها لفن الطباعة في القرن الماضي قد كان أقوى عاملٍ في نهضتنا الحديثة التي قامت على أساسي؛ أولهما: بعث الثقافة العربية القديمة، وثانيهما: الترجمة والنقل عن الثقافة الغربية. ومن المؤكَّد أنه لولا معرفتنا بفن الطباعة، ولولا تأسيسنا لمطبعة بولاق لما استطعنا أن نبعث التراث القديم، ولا أن نستفيدَ من الثقافة الغربيَّة المتقدِّمة، ولظللنا غارقين في التفاهات والزخارف اللفظية التي كانت قد صرفتنا عن كلِّ تفكيرٍ أصيل أو إحساس إنساني حيٍّ.

والكتاب المطبوع لا يزال يُعتبَر في العالم كله الوسيلة الأولى للتثقيف الحق؛ وذلك لأن الكتاب هو مستودع الثقافة الجديَّة العميقة، كما أنَّه الوسيلة المواتية للتثقيف بمعناه الصحيح؛ لأنه بفضل عمقه وقوة إيحائه يصبح وسيلةً يستعين بها القارئ على التفكير الأصيل. والثقافة الحقَّة ليست في النهاية إلَّا تحقيق القدرة على فهم الناس والأشياء فهمًا صحيحًا والحكم عليها حكمًا سليمًا. وهذا الفهم وذلك الحكم لا يمكن الوصول إليهما إلَّا إذا جمع الفرد بين وسيلتين هامتين: هما الدراسة من ناحية، والتفكير من ناحية أخرى، فالدراسة بغير تفكير لا يمكن أن تنتهي إلى فهمٍ صحيح. والاكتفاء بالتفكير الذاتي دون دراسته لا يمكن أن يُؤمَن معه الضلال عن الفهم الصحيح، والكتاب الجاد هو الذي يجمع بين الدراسة وتقديم المعرفة من جهة، وإثارة التفكير أو الإيحاء به من جهة أخرى.

ولكنه بالرغم من كل هذه الحقائق، وبالرغم من ازدياد حاجة العالم إلى الثقافة باعتبارها وسائل حياة في هذا العالم الذي يزداد كلَّ يوم تعقيدًا، إلَّا أننا نلاحظ أن الكتاب المطبوع قد أخذ يتعرَّض لمنافسين خطرين يجب أن ننظر في مدى قدرتهم على تحقيق مثل ما يحققه الكتاب في تثقيف الناس، وتمكينهم من وسائل الحياة التي تزداد حاجتهم إليها، وكانت الصحف والمجلات أول منافسٍ ظهر للكِتاب في تاريخ الإنسانيَّة الحديث.

الصحف والمجلات

لقد كانت الصحف عند أول ظهورها صحفًا إخباريَّة بحتة يَنشُر بواسطتها الحكام والأمراء على رعاياهم ما يُصدِرون من قوانين وقرارات، ثم أخذ مجالها الإخباري يتسع شيئًا فشيئًا ليشمل كافَّة الأخبار السياسية والاقتصادية والاجتماعية المختلفة. وكانت في أول أمرها مرتفعة الثمن نسبيًّا، وبالتالي قليلة الانتشار، إلى أن اهتدى صحفيٌّ فرنسيٌّ إلى فكرة نشر الإعلانات التجارية في الصحف، فكان هذا أكبر انقلاب حدث في تاريخ الصحافة؛ إذ إنه مكَّنها بفضل ما يدرُّ من كسب من تخفيض ثمن بيعها، وبالتالي زيادة انتشارها، كما مكَّنها من أن توسِّع من مجال نشاطها، وأن تُضِيف إلى مهمَّة نشر الأخبار مهامَّ أخرى خطيرة مثل نشر الثقافة، وتوجيه الرأي العام، وبخاصةٍ بعد أن تمكَّنت الثورات السياسية المتتابعة من توسيع مجالات حرية الرأي والنقد للحكام، ورفع الصوت بمطالب الشعوب. ومنذ أن تحقَّق هذا الانقلاب الكبير دخلت الصحافة في منافسة خطيرة للكِتاب كوسيلة للتثقيف العام. وبفضل رخص ثمنِها وضخامة

إمكانيَّاتها ازدادت قدرتها على المنافسة حتى تغلَّبت أو كادت تتغلَّب على الكتاب، على تفاوُت في النِّسَب في بلاد العالم المختلفة.

وإذا كانت الصحافة قد مرَّت في مصر أول الأمر بنفس المرحلة الإخباريَّة الخالصة التي مرت بها الصحافة العالميَّة؛ وذلك عندما كانت الوقائع الرسميَّة – وهي صحيفة الحكومة – تكاد تنفرد في بلادنا بمهمة الصحافة، وتقتصر أو تكاد على نشر القوانين والقرارات الحكومية، بل نشرها باللغة التركية لغة الحاكم في الأعداد الأولى التي أصدرتها، إلا أن هذا الوضع لم يلبث أن تغيَّر بنهضة الشعب المصري وبعثه واستيقاظه حتى قام بالثورة العرابيَّة الخالدة التي إذا كانت قد فشلت فإن فشلها لم يلق اليأس في نفوس الشعب المصري الذي ظلَّت ثوراته تتلاحق وتتجدَّد حتى كانت ثورته الأخيرة العاتية في ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، وهي الثورة التي أطاحت بالملكية والفساد، وحقَّقت للبلاد كامل الاستقلال.

والذي لا شكَّ فيه أنَّ الصحافة المصرية قد لعبت في هذا التاريخ الثوري الحافل دورًا بالغ الخطورة منذ الثورة العرابيَّة حتى اليوم، ولاقت من الشعب إقبالًا منقطع النظير حتى رأيناها تكاد تَصْرِف الشعب عن قراءة الكتب ذاتها؛ وذلك بفضل تحوُّلها إلى صحافة رأيٍ ووعيٍ سياسي، ثم ثقافة إنسانيَّة عامة، وبفضل هذا النجاح الشعبي الواسع قَوِيت صحافتنا وازدادت إمكانيَّاتها، واستطاعت بحكم اتساع مجالاتها الثقافية ورخص ثمنها أن تنافس الكتاب منافسة خطيرة.

وظلَّت صحافة الرأي هي الرائجة المسيطرة الواسعة الانتشار، حتى وفدت إلينا في عشرات السنين الأخيرة نزعة إخباريَّة رخيصة طغت على بعض صحفنا الكبيرة، ونحن بالبداهة لا اعتراض لنا على الوظيفة الإخباريَّة للصحافة في عالمنا الحديث، ولكنَّنا نرفض أن تستحيلَ وظيفةُ الإعلام إلى وظيفةِ استثارةٍ رخيصة بالأنباء التافهة أو المخترعة أو الضارَّة، مثل مانشيت «سيدة تعض كلبًا» أو كل تلك الأخبار المُسرِفة المُثِيرة عن الجرائم والمجرمين، والتفنُّن في عرض وسائل الإجرام وحِيَل المجرمين؛ مما يُخشَى معه أن يُصِيب عددًا كبيرًا من القراء، وبخاصةٍ اليافعين بأضرار فادحة في السلوك الفردي والاجتماعي، وكل ذلك مجاراة لبعض التيارات الصحفيَّة السيئة التي تهتم بإبراز أنباء تفوُّق المجرمين العتاة على رجال الأمن وحماة الأخلاق وسخريتهم منهم، مع أنَّه من المؤكَّد أنَّه حتى لو حرصت الصحف على أن تؤكِّد وقوع المجرمين في يد العدالة، فإن الضرر لن ينمحي كله؛ وذلك لأنَّ حِيَل المجرمين ومغامراتهم الجريئة قد تعلق بأذهان اليافعين دون أن يمحوَها نبأُ وقوعِ أولئك المجرمين في يد العدالة، على نحو ما يؤكِّد رجال التربية أنَّ ذكر أخطاء تلاميذ الفصل الواحد كلهم قد يكون سببًا في انتشار تلك الأخطاء بين الجميع، وعلوقها بأذهانهم حتى ولو أردفها المعلِّم بتصويباتها.

وقد فطِنت الصحافةُ في بعض الدول المتقدمة، سواء في الشرق أو في الغرب إلى مسئوليتها نحو الجماهير، فهي تأنَف من أن تُقدِّم إليهم مثل هذا الغذاء الرخيص الذي ما هو – في أصدق تشخيص له – إلَّا أعراض

لأمراض نفسية واجتماعية يعمل المجتمع على التخلُّص منها لا على زيادة سمومها أو عَدْواها انتشارًا أو تدميرًا.

الأجهزة الحركية

على أنه إذا كانت الصحف والمجلات قد أخذت تنافِس الكِتاب في مهمَّة نشر الثقافة، وكانت منافستُها قد اشتدَّت في بلادنا بنوعٍ خاص حتى أصبحت منافسةً خطرة غير متكافئة؛ فإن هذه المنافسة لم تقف عند الصحف، بل ظهرت إلى جوارها أجهزةٌ آلية بالغة القوة والإغراء، وهي السينما والإذاعة اللتين نستطيع أن نضيفهما إلى فنٍّ آخر قديم هو فن المسرح لتجتمع لدينا الأجهزة الحركيَّة الثلاثة التي تُغني عن القراءة والمراجعة والتمهُّل، وقلَّما تُتيح فرصةً للجمع بين الدراسة والتفكير اللذين قُلْنا عنهما إنَّهما الوسيلتان الأساسيَّتان لكلِّ تثقيف صحيح.

وهذه الوسائل الثلاثة يجمع بينها كلها أنَّ الجماهير لم تستطع حتى الآن أن تنظر إليها تلك النظرة الجديَّة التي تستطيع أن تجعلَ منها أجهزةً أكيدة للثقافة. وإذا كان المفكِّرون والنقَّاد الواعون بمسئوليتهم إزاء شعوبهم يحاولون أن يجعلوا من هذه الأجهزة تلك الأدوات الثقافيَّة الحقَّة، فإن هذا المجهود الضخم لا يستطيع وحده أن يؤتي ثماره، وبخاصةٍ بعد أن تحوَّلت تلك الأجهزة في كثيرٍ من الحالات إلى صناعةٍ وتجارةٍ، يَبْغي منها بعض الناس مجرَّد الربح، حلالًا كان أم حرامًا. وهؤلاء الأفراد قد تستطيع الدولة أن تكفَّ أذاهم عن الشعوب بقوة الحديد والنار.

ولكنني شخصيًّا لا أحب مثل هذه الوسيلة العنيفة، ولا يمكن أن أدعوَ إليها، وأُفضِّل أن لو اكتمل للشعوب ذلك الوعي الذي يمكِّنها من معرفة مصالحها الحقيقيَّة، والتمييز بين ما ينفعها وما يضرُّها، وعندئذٍ ستستطيع أن تُملِي على هذه الأجهزة ما يجب أن تسْلُكَه من خطةٍ في أداء وظيفتها الاجتماعية. ومن المؤكَّد أنه لو انتشر هذا الوعي بين الجماهير لأصبحت بإقبالها أو بإعراضها الصامتَيْنِ أكبرَ ناقدٍ وموجِّه بل رادع. ولكن إلى أن تَستكمِل الجماهير هذا الوعي – أي إلى أن تبلغ سن الرشد – لا بدَّ للنقَّاد والمفكرين وقادة الرأي من حماية الجماهير من هذه الأجهزة الخطيرة دون أن يستطيع أحدٌ أن يحتجَّ على هؤلاء الروَّاد المخلصين بما يسمونه الإقبال الجماهيري أو إيراد الشباك.

ثم إننا حتى بافتراض استقامة القصد عند محترفي المسرح والسينما والراديو، واستقامة منهجهم في نشر الثقافة الحقَّة، لا نزال في حاجة إلى مناقشة قدرة هذه الأجهزة على أداء هذه المهمة، وهي مناقشةٌ طويلةٌ شاقَّة تعتمد على أسس نفسيَّة وثقافيَّة وتربويَّة، تبتدئ بتحديد الحالة النفسية التي يتلقَّى بها الأفراد ما تقدِّمه هذه الأجهزة من ثقافة، ويمتد حتى يصلَ إلى طبيعة ما يمكن أن تقدِّمه ووسيلة الاستفادة منه، وتكليف أساتذةٍ ثِقات بتقديمه. كما أنَّها مناقشة لا بدَّ أن تختلف باختلاف كلِّ جهازٍ منها؛ ولذلك لا بدَّ أن نُفرِد لكلٍّ منها – أي لكلٍّ من أجهزة الثقافة الخمسة وهي: الكِتاب، والصحف، والمسرح، والسينما، والإذاعة – حديثًا خاصًّا.

الفصل الأول

الإذاعة

ما من شكٍّ في أن الإذاعة قد أصبحت اليوم أقوى جهازٍ تملكه الإنسانية لنشر الثقافة والفن وتوجيه الشعوب؛ فنحن قد نجد الآن في العالم العربي قرية ليست بها مدرسة أو مكتبة أو لا تَصِلها الصحف والمجلات فضلًا عن الكتب، وليس بها طبعًا مسرحٌ أو دارٌ للسينما، ولكنني أشك أكبر الشك في وجود قرية ليس بها جهاز للراديو. ومن المؤكَّد أن حرمان القرى من وسائل الترويح والتثقيف وانعزالها عن الحياة الحضَرية قد كانت من العوامل الفعَّالة في انتشار أجهزة الراديو بالقرى، وبخاصَّةٍ بعد أن أخذت عدَّة أنواع من الفنون والآداب الشعبية في التراجع والانقراض، مثل: مُنشدِي الملاحم الشعبية على الربابة، وخيال الظل، والقراقوز، وصندوق الدنيا، والمغنين الشعبيين، والسامر، والبرجاس وما إليها، بل إنه قد حدث أن رأينا الفنانين والمغنيين الريفيين يأخذون في العدول عن فنونهم وأغانيهم الشعبية كالمواويل وغيرها إلى الأغاني والطقاطيق التي يُذِيعها الراديو؛ وذلك بحكمِ ما لكلِّ شيء وافد من المدن من جاذبية لأهل الريف، حتى لنراهم يجنحون إلى محاكاة أو ترديد كلِّ ما هو مدني، ولو كان أقلَّ جمالًا من أغانيهم ومواويلهم الشعبية. والذين لا يملكون أجهزة راديو من أهل الريف من السهل أن يسترقوا السمع من جهاز يملكه العمدة، أو أحد أعيان البلدة، أو مقهى أو بقَّال في القرية، بحيث يمكن التأكيد بأن

جهاز الراديو لم يعد ينافس جميع أجهزة الثقافة الأخرى من كتب وصحف ومسرح وسينما فحسب، بل أصبح ينافس أيضًا منافسةً قوية الآدابَ والفنون الشعبية المُتوارَث منها والتلقائي المُبتكَر على حدٍّ سواء.

الأمية والتخلُّف

ويزيد الراديو انتشارًا وتأثيرًا في العالم العربي ما تركه التخلُّف من أمية وفساد في مناهج التربية والتعليم وأهدافها؛ ففي معظم بلاد العالم العربي لا تتجاوز حتى الآن نسبةُ ما يعرفون القراءة والكتابة الثلاثين في المائة، بل إنَّ من هذا العدد نسبةً كبيرة لم تستطع أن تستخدم ما تعلَّمته من مبادئ القراءة والكتابة كوسيلة لمواصلة تحصيل الثقافة وتهذيب النفس ومتابعة انتصارات الإنسانية في ميادين العلم والثقافة والفن؛ وذلك لعدة أسباب، منها:

(١) أن بعض الحكومات كان ينظر إلى التعليم نظرةً مُريبة؛ وذلك لعلمها أنَّ الشعب إذا استنار لا يمكن أن يظلَّ خاضعًا لها وما تنزله به من بؤس، فهي تعلم حقَّ العلم أنَّ البؤس لا يحرِّك الشعوب، وإنَّما يحرِّكها الوعي به. والعلم والثقافة هما اللذان يمنحان الشعوب هذا الوعي؛ ولذلك حرصت تلك الحكومات على أن يُحصَر التعليم في أضيق الحدود، وأن يقصر مهمته على إعداد العدد الضروري من الموظفين اللازمين لإدارة أجهزة الدولة.

(٢) ولمَّا كان الاستغلال الخارجي والداخلي يستنزف الجانب الأكبر من ثروات البلاد، ويستنزف الإقطاع جانبًا آخر من تلك الثروات، فقد كان من الطبيعي أن تعجز ميزانية الدولة عن نشر التعليم على نطاق واسع لِما يتطلَّبه ذلك من نفقات كبيرة لبناء المدارس وإعداد المدرِّسين وكفالة حياتهم وتجهيز الكتب والأدوات المدرسية. كما أنَّ تلك الأوضاع الظالمة قد أدَّت إلى انخفاضٍ شديد في دخل الأفراد؛ بحيث أصبح المتعلمون منهم، كالموظفين بنوعٍ خاص، عاجزين عن تخصيص أي مبلغ من هذا الدخل الصغير المحدود لشراء كتاب أو مجلة أو أسطوانة موسيقية، وبذلك حُرِم المتعلِّمون أنفسهم من مواصلة تثقيف عقولهم وتهذيب أرواحهم؛ لعدم قدرتهم على تملُّك أجهزة الثقافة الأساسية. ومن الواضح أنه من العبث أن نطالبَ مَن لا يملك رغيفًا بأن يشتري كتابًا؛ لأنَّ ألم الجوع الجسمي أوضح وأكثر فتكًا بحياة الناس من الجوع الروحي. ومن البديهيِّ أنَّ الدولة العاجزة عن إنشاء المدارس كانت أشد عجزًا عن إنشاء المكاتب العامة ومراكز الثقافة وتعميمها في قرى البلاد فضلًا عن مدنها، ولا يمكن لحكومة رجعيَّة أن تنظر إلى وسائل الثقافة العامة نظرتها إلى مرافق الحياة الأخرى، بحيث تُمكِّن جميعَ المواطنين منها على نحو ما تمكِّنهم مثلًا من وسائل المواصلات أو ماء الشرب وغيرها.

(٣) أن مناهج التعليم العام في عهود الرجعيَّة كان يَعْتَوِرها فسادٌ خبيث؛ هو النظر إلى تعليم القراءة والكتابة كغاية في ذاتها، حتى كان الأطفال يُلقَّنون مبادئها دون أن يعلموا أنها وسيلة لتحصيل المعرفة. ومن المعلوم أنَّ القراءة بغير فهم ولا محاولة للفهم لا يمكن أن تُجدي فتيلًا،

ومَثَلها كَمَثل السمع بدون فهم، والنظر بدون رؤية في نحو قولنا: سمعت ففهمت كذا، أو نظرت فرأيت كذا، فمن المؤكَّد أنَّ السمع غير الفهم، وأنَّ النظر غير الرؤية، وأن القراءة غير الإدراك وتحصيل الثقافة. وكذلك الأمر في الحفظ بدون فهم على نحو ما كان مواطنونا يحفظون القرآن دون فهم، والاستفادة مما يتضمن من قِيَم روحيَّة وأخلاقيَّة واجتماعيَّة.

وبسبب كل هذه العوامل لم تؤدِّ الرجعيَّة إلى انتشار الأميَّة الأبجديَّة في البلاد العربيَّة على هذا النحو الواسع المدمِّر فحسب، بل أدَّت أيضًا إلى انتشار الأميَّة العقليَّة التي تكاد تشمل الأغلبية الساحقة من المواطنين المتعلِّمين وغير المتعلِّمين، وإلى أن نتداركَ هذا التخلُّف المُميت لا بدَّ لنا من أن ننظر إلى الراديو الذي يعتمد على الكلمة المنطوقة والمسموعة كجهازنا الثقافي الأول.

أقل الجهود

ويزيد من أهمية الراديو وشدَّة إقبال الإنسان المعاصر عليه، أنه يمثِّل أقل الجهود في تحصيل الثقافة هو والسينما والمسرح، إذا قِيست هذه الأجهزة بالقراءة التي تتطلَّب مجهودًا عقليًّا وعصبيًّا لا يتطلبه الراديو.

ومن المعلوم أنَّ النظم القانونية والاجتماعية التي توفِّر للطبقات العاملة في الريف، بل في المدن أيضًا، شيئًا من الجهد وأوقات الفراغ لم تأخذ في التسرُّب إلينا إلَّا بعدما أخذ يتقلَّص عنَّا ظلُّ الرجعيَّة والاستغلال؛ فلم يكن هناك تحديدٌ لساعات العمل ولا للأجور، ولا تنظيم لأوقات

الفراغ، بل كان العنصر البشري يُستغلُّ في الإنتاج المادي أقبح استغلال وأكثره استهلاكًا لطاقته الإنسانيَّة، بحيث كان من المستحيل أن يجد الفلَّاح أو العامل بعد الفراغ من عمله المُهلِك أيَّ قدرٍ على بذل المجهود اللازم للقراءة والفهم، وكل ما يستطيع هو الاسترخاء أو النوم، وبخاصةٍ أنَّ كل الأعمال الشاقة كانت ولا تزال إلى حدٍّ بعيد تُؤدَّى بالمجهود العضلي بحكم تخلُّفنا في استخدام آلات الإنتاج الحديثة في الزراعة وغيرها من مِهَن الريف والحَضَر.

بل إننا نستطيع أن نؤكِّد أنه إذا كان استخدام أو البدء في استخدام الآلات في الإنتاج قد أخذ يوفِّر من مجهود الإنسان العضلي، فإنه قد استبدل بهذا المجهود مجهودًا آخر لا يقلُّ قسوةً واستهلاكًا للإنسان، وهو المجهود العصبي؛ فسائق السيارة أو الجزَّار مثلًا قد يظل جالسًا ست ساعات أو أكثر دون أن يبذل أيَّ مجهود عضلي، ولكن مع ذلك يبذل مجهودًا عصبيًّا قاسيًا بيقظته المُستمِرة وانتباهه المُتصِل. ومن المؤكَّد أنَّ الجسم أكثر عجزًا عن تجديد النشاط العصبي منه عن تجديد النشاط العضلي، بل إنَّ علم التشريح الحديث قد أثبت أن الخلايا العصبيَّة التي تُستهلَك لا يَسهُل تجديدها كما يسهل تجديد الخلايا العضليَّة؛ ولذلك يسمُّون الخلايا العصبيَّة بالأنسجة النبيلة؛ وذلك بحكم أن تجديدها أمرٌ عزيز المنال.

ولو أننا أضفنا إلى كل ذلك مشقَّات الحياة العصرية التي تزداد تعقيدًا بالقياس إلى الحياة البدائيَّة، لأدركنا مدى عجز الإنسان المعاصر عن

توفير ما يلزم من جهد وطاقة للقراءة، بحيث يتضح لنا الأساس العضوي والنفسي الذي يستند إليه الراديو وغيره من أجهزة السمع والبصر في منافستها للقراءة، التي كانت ولا تزال أهمَّ وسيلة وأجداها وأعمقها في تثقيف الجماهير. فالراديو يستمد قوته من قانونٍ إنسانيٍّ عام هو قانون أقل الجهود، وجاذبيَّة هذا القانون للإنسان المجهد في عصرنا الحاضر.

وإذا كنا نخلُص من كلِّ ما تقدَّم إلى أن الراديو قد أصبح من أكثر أجهزة الثقافة انتشارًا وقوةً وإقبالًا من الناس، فقد بقي علينا أن ننظر في مدى قدرة هذا الجهاز على تثقيف الناس وإعدادهم للحياة الحقَّة. وللقيام بهذه الدراسة يجب أن ننظر على حدَة في كلِّ مادة من المواد التي تقدِّمها الإذاعة، وهذه المواد لا تخرج في مجموعها عن موادَّ ثقافية، وأخرى أدبيَّة وثالثة فنيَّة.

المواد الثقافيَّة

يقدِّم الراديو موادَّ ثقافية في صورة أحاديث أو محاضرات أو ندوات، ومن الواجب أن تتصفَ كافَّة المواد الثقافية التي تُقدَّم للجمهور بالبساطة والتبسيط وهنا كثيرًا ما يقع المشرفون على الإذاعة في خطأ كبير هو ظنهم أنَّ تقديمَ مثل هذه المواد لا يحتاج إلى كِبار الأساتذة والعلماء والمفكِّرين، بل قد يكفي لذلك أوساطهم أو المبتدئون منهم. وذلك مع أن تبسيط المعرفة لا يستطيعه إلَّا أكبر الأساتذة والمفكرين؛ لأن التبسيط يتطلَّب ممن يقوم به أن يكون قد تمثَّل المادة وهضمها هضمًا تامًّا، كما أنَّه يتعرض

لخطرَيْنِ كبيرين؛ أولهما: الإسهاب الضار الذي تتميَّع فيه المادة، وتختلط التفصيلات بالحقائق الكبرى التي يجب التركيز عليها وإيضاحها كمساميرَ أساسية للثقافة، وثانيهما الغموض الذي يأتي من غموضٍ في عقل المتحدِّث نتيجة لعدم سيطرته على المادة التي يتحدث عنها أو نتيجة لإيجاز مخلٍّ يقع فيه، وإحالة على مجاهيل بالنسبة للسامعين. ومن المعلوم أن السامع يطلب سهولة ووضوحًا وتشويقًا يجذبه إلى متابعة الحديث واستيعابه في سرعة، وبخاصةٍ أنه لا يستطيع توقُّفًا للفهم، أو مراجعة لما يسمع، أو استيضاحًا للمتحدث على نحوِ ما يفعل عندما يقرأ كتابًا، أو يستمع إلى أستاذ يحاضر في قاعة الدرس.

ومن الواضح أنَّ تبسيط المعرفة لا يعني اختزالها، وذلك لما هو معلوم من أنَّ المعرفة المختزلة المُبتسَرة قد تكون أكثر ضررًا من الجهل. فنقص المعرفة بالأمراض المختلفة مثلًا ووسائل علاجها، قد يقود المُستمعِين إلى أوهام وكوارث صحيَّة. وهكذا الأمر في علوم وفنون التخصص الأخرى التي يجب ألَّا يعمل الراديو بإيهام الناس على أنَّهم يعلمون عنها شيئًا ذا غَنَاء مع أنَّ الجهل أسلم عاقبة من هذه النُّتَف الضارَّة؛ ولذلك ربما كان من الخير أن يقتصر الراديو في نشر الثقافة على العلوم الإنسانية العامة. وأما علوم التخصص فلا ينبغي أن يُقدَّم منها إلَّا ما تتطلبه ضرورات الحياة العاديَّة، ووسائل الوقاية وحسن التوجيه في محاربة الأمراض، ووسائل تشخيصها وعلاجها بواسطة المتخصصين، وحسن تنفيذ العلاج والسعي إليه ومواصلته.

وأما العلوم الإنسانيَّة العامة كمبادئ السياسة والاجتماع وفلسفة النفس والأخلاق، فهي المجال الذي يستطيع فيه الراديو أن يؤدِّي خدمةً واسعة في تثقيف الجماهير. وهذه الثقافة الإنسانيَّة العامة قد أصبحت في عالمنا الحديث وسائل حياة؛ لأن فهم الإنسان لنفسه وللغير وللمجتمع الذي يعيش فيه ونظمه وضروراته كفيلٌ بأن ينمِّي قدرةَ الفرد على التكيُّف مع الحياة والسيطرة عليها، وحسن تسخيرها لمصالحه المشروعة الوثيقة الارتباط بمصالح غيره من أفراد مجتمعه الصغير والكبير.

وإن يكن من المؤكَّد أن الراديو لا يستطيع أن يصل في تثقيف الجماهير هذه الثقافة الإنسانيَّة الضروريَّة إلى ما تستطيع أن تصل إليه القراءة الدقيقة المتأنِّية التي يستطيع معها القارئ أن يراجع النص مرَّة ومرَّة، بل أن يستعينَ بغيره أحيانًا حتى يحسن الفهم والاستفادة، أو الاستماع إلى أستاذ في قاعات الدرس؛ وذلك لأن حضور الأستاذ وحركته ونبرة إلقائه الحيَّة، والسلطة الروحية التي تشعها شخصيته الماثلة، وفرصة مراجعته والاستفسار منه، كل هذا خليقٌ بأن يعمِّق الفهم والتأثُّر والإقناع على نحوٍ لا يستطيعه الصوت المنبعث من آلة، والمتدفِّق في غير مهل ولا توقُّف كصنبور الماء.

المواد الأدبيَّة

والإذاعة تقدِّم اليوم كميةً كبيرةً من المسرحيات والقصص والأشعار وندوات النقد، وعما قريب سيجمع التلفزيون بين المشاهدة والسمع،

بحيث يستطيع الإنسان أن يشاهد الممثِّلين وأن يسمعهم في نفس الوقت، فهل معنى ذلك أنَّ التلفزيون سوف يقضي على المسارح ودور الأوبرا بل دور السينما أيضًا؟

يقول المفكِّرون والباحثون: إن هذا الفرض لن يتحقَّق؛ وذلك لأن الراديو والتلفزيون سيظلَّان عاجزَيْنِ عن توفير ما يتوفَّر لمشاهد المسرح أو شاشات السينما الواسعة من متعة وتأثُّر وانفعال. وحتى اليوم لا يزال هناك مغنون كبار يرفضون أن يغنُّوا أمام حديدة الراديو، بل يعلنون عجزهم عن ذلك، ويقولون إنَّ الغناء تجاوبٌ بشريٌّ حيٌّ بين المغنِّي والمستمعين؛ ولذلك لا تستطيع الإذاعات تسجيل أغانيهم إلَّا في حفلات عامَّة يجتمع فيها الناس للاستماع والتجاوُب. وكما أنَّ السينما لم تستطع أن تقضي على المسرح، فإنَّ الراديو والتلفزيون هما الآخران لن يستطيعا القضاء على المسرح أو دور الأوبرا أو السينما، التي تخلُق فيها الاجتماعات البشرية جوًّا خاصًّا ومتعة جماعيَّة وتعميقًا للتأثُّر والانفعال، وإن كنا نلاحظ أن الراديو بتقديمه للمسرحيات يعزِّز أهمية النص الأدبي للمسرحية، ولا يدع حركات التمثيل أو المناظر تطغى على ذلك النص، بحيث يمكن القول إن الراديو يؤدِّي إلى تعزيز الأدب التمثيلي وتقريبه من اهتمام عامَّة الناس؛ وذلك لأنه بفضل حسن الإلقاء والتنغيم وحسن استخدام المؤثِّرات الصوتية يزيد من قوة تأثير النص الأدبي بما ينفث فيه من حياةٍ دون أن تطغى الحركة التمثيليَّة والمناظر–كما قلنا – على النص الأدبي، ذلك الطغيان الذي أدَّى إلى ظهور فنِّ التمثيل في العالم العربي منذ سنة

١٨٤٨، دون أن يستطيع هذا الفن الحركي البحت أن يؤدِّي إلى خَلْقِ أدبٍ تمثيليّ في العالم العربي إلَّا منذ ربع القرن الأخير.

المواد الفنيَّة

والراديو كما هو معلوم يقدِّم عدَّة ألوان من الفن كالموسيقى والغناء، وقد يقدِّم التلفزيون الرقص أيضًا عمَّا قريب. وفي هذا المجال تثور عدَّة مناقشات حول نوع الفنون التي يجب أن يقدمها الراديو، وعن مصادر تلك الفنون، فهل من الواجب أن يقدِّم الراديو الفنون الشعبيَّة المأخوذة عن الشعب نفسِه؛ أي الفنون المحليَّة، أم يقدِّم الفنون الحضاريَّة العالميَّة؟ وأيهما أجدى على الشعب؟ وما مدى تلك الجدوى أو إمكان حمله عليها؟ وقد سبق أن أوضحنا كيف أنَّ الراديو قد أصبح يصرف الشعب عن فنونه المحلية، ويَحمِل فنانين على محاكاة ما يسمعون من أغانٍ وطقاطيق بدلًا من أن يستمروا في إنتاج المواويل والتغنِّي بها، أو إنشاد ملاحم عنترة وأبي زيد، أو قصص ألف ليلة وليلة. وإذا كانت بعض اتجاهات شعبِنا الفنيَّة تُعتبَر رواسب من عهود مُظلِمة نرجو أن نعفي على آثارها، وما تركته في النفوس من شكوى يائسة أو استسلام ذليل أو تواكُل ضار، فهل من المصلحة أن نستخدم الراديو في القضاء على هذه الفنون واتجاهاتها بتعويد الشعب على ألوان أخرى من الفنون الصادرة عن روحٍ أكثر قوة وصلابة؟ وإلى أي مدًى يجب أن نَحمِل شعبنا على تذوُّق الفنون الحضاريَّة العالميَّة التي لم تعد قاصرة على شعب دون آخر، بل يشترك فيها الجميع كالموسيقى العالميَّة؟ وأخيرًا إلى أيِّ حدٍّ نستطيع أن نجمع بين الفنون الفولكلورية

والفنون الحضاريَّة؟ كل هذه أسئلة تتطلَّب أبحاثًا طويلة عميقة يجب أن تُتخَذ أساسًا لرسم السياسة التي يجب أن يسير عليها جهازٌ ضخم قوي كجهاز الإذاعة، وبخاصةٍ في بلد كمصر وغيرها من البلاد العربية التي تحتكر فيها الدولة هذا الجهاز، ولا تتعدَّد فيها تلك الأجهزة، وإن كنَّا نلاحظ أن إذاعة القاهرة قد أَنشأت حديثًا البرنامج الثاني، وجعلت من مهامِّه الأساسية تقديم الموسيقى الحضاريَّة للشعب العربي.

اعتراضات أساسيَّة

والمحافظون من أنصار الثقافة العميقة والتربية الفردية يعترضون على الإذاعة واستفحال نفوذها بعدَّة اعتراضات هامَّة، منها: أن الإذاعة لا يمكن أن تصبح وسيلةً ناجحة للثقافة الحقَّة بحكم أن الناس لا ينظرون إليها إلَّا نظرتهم إلى جهاز للتسلية والترفيه. والثقافة تتطلَّب حالة نفسية جادَّة وتأهُّبًا إراديًّا لتحصيلها، ثم مجهودًا حقيقيًّا يجب أن يُبذَل في سبيلها، وهم أخيرًا يرون أن كلَّ ثقافة تتطلَّب اختيارًا للنوع الذي يريده الإنسان منها. والراديو لا يكاد يترك مجالًا لمثل هذا الاختيار؛ لأنه يتدفَّق كما يحلو له، وكما يريد المشرفون عليه، ولا حيلة للسامع في ذلك بينما هو يستطيع أن يتخيَّر ما يريد من كتب أو مجلَّات.

وأخيرًا يعترض هذا النفر من المفكِّرين والساسة على الراديو بأنه يقتل الفرديَّة، ويعمل على نشر روح القطيع بين الجماهير؛ أي على نشر ما يسمونه بالكونفورميزم؛ أي «الطابعيَّة» التي تدمغ جميع الناس بطابع

واحد، وتصبُّ أرواحهم وعقولهم في قالب واحد؛ مما يقضي على الأصالة الفرديَّة وحريَّة الرأي والاختيار، حتى لكأنَّه يعصب بصائر الناس، ويسيطر على تفكيرهم.

وكل هذه الاعتراضات منها ما يمكن ردُّه، ومنها ما يمكن علاجه.

فالراديو إذا كان لا يمكن أن يُغنِي عن قراءة الكتب والمجلات، فإنه يستطيع أن يشوِّق الناس إلى مثل هذه القراءة ويُثِير حبَّ استطلاعهم، كما أنَّه من الممكن أن يعوِّض ما يفوت على الأميين وأشباه الأميين والعاجزين عن اقتناء الكتب والمجلات، أو العثور عليها في المكتبات ومراكز الثقافة، وذلك إلى أن ننجح في القضاء على الأميَّة الأبجديَّة والعقليَّة معًا.

والاختيار يمكن أن يتحقق بفضل ما درجت عليه الإذاعة من نشر برامجها مقدَّمًا على الجمهور، كما أنَّه من الممكن أن تتعدَّد دور الإذاعة إذا سمحت الدولة بذلك، بل من الممكن أن تَعُولَ تلك الدورُ نفسَها بواسطة الإعلانات التجارية إذا سُمِح لها بإذاعتها؛ لأنها ستجني منها دخلًا وفيرًا على نحو ما تفعل دور الإذاعة الأهلية المُنتشِرة الآن في بلد كفرنسا أو إيطاليا.

ويبقى الاعتراض الخاص بـ «الطابعيَّة» أو روح القطيع، وفي رأيي أن البلاد العربيَّة لا تزال بعيدة عن أن تخشى مثل هذا الخطر؛ لأننا لا نزال في حاجة ماسَّة إلى التقريب بين الثقافات والعقول في بلادنا المختلفة، بل بين الأفراد داخل الإقليم الواحد، حتى يستطيع خِرّيج السربون أو أكسفورد

أن يلتقي على فهم مشترك مع خِرِّيج الأزهر أو دار العلوم. وكل ذلك فضلًا عمَّا لا نزال نسعى إليه من تقريبٍ بين العقول في النظرة إلى الحياة وإلى المجتمع، وتنمية التقارُب في التفكير السياسي والاجتماعي والقومي.

خاتمة

وفي حدود الحقائق السابقة يمكن بلا ريبٍ الاعتماد على الإذاعة إلى حدٍّ كبير في محاربة الأميَّة بين الشعوب العربيَّة، وبخاصةٍ إذا ذكرنا أن سياسةَ دور الإذاعة الموجَّهة توجيهًا سليمًا قد أخذت تفطِن إلى الحاجات الثقافيَّة والعلميَّة لطبقات الشعب المختلفة، فأخذت تُفرِد لكلِّ طائفة ركنًا إذاعيًّا خاصًّا بها كركن العمال وركن الريف وركن الأطفال وركن المرأة. كل ذلك فضلًا عن المواد الثقافيَّة والفنيَّة العامة التي تصلح للجميع على اختلافٍ في النسب. وكلُّ ما أحرص على تأكيده هو أن يَذْكُر رجال التربية عندنا دائمًا أن الاعتماد على الراديو لا يجوز أن يُنظَر إليه إلَّا باعتباره ضرورة مؤقتة، وأنَّ هدف التربية النهائي يجب أن يكون محو الأمية الأبجدية، ثم الترغيب في القراءة حتى نستطيع بواسطتها أن نقضي حقًّا على الأمية العقلية، وبذلك تستطيع شعوبُنا العربية أن تُسايِر ركْبَ الإنسانية العام، وأن تساهِم في التقدُّم دائمًا إلى الأمام.

الفصل الثاني

السينما

بعد الراديو تحتل السينما المكانة الثانية بين أجهزة الثقافة من حيث اتساع انتشارها وإقبال الجماهير عليها.

الآلة والإنسان

والسينما كغيرها من المُكتشفات الآليَّة الحديثة، يمكن أن تنفع الإنسان كما يمكن أن تضرَّه؛ وذلك لأن الآلة لا عقل لها بطبيعتها ولا قلب ولا ضمير، حتى قال المفكِّرون: «إنَّ العلم من الممكن دائمًا أن تسترقه أسلابُه.» فبالرغم من أنَّ العلم يصدر عن أسمى مَلَكة يملكها الإنسان وهي العقل، إلَّا أننا كثيرًا ما نرى مكتشفاته تُستخدَم ضد الإنسان، بدلًا من أن تُستخدَم في خدمته وتسخير قوى الطبيعة ونزواتها لمصالحه؛ ويرجع ذلك إلى عدَّة أسباب، منها: أنَّ العالم الحديث في صراعه العنيف من أجل وسائل الحياة الماديَّة قد أخذ يوجِّه للعلم ووسائلِه اهتمامًا أكبر، ويخصِّص له اعتمادات أوفر، حتى رأينا العلم يسبق بكثير في تقدُّمه وانتصاراته الدراسات والأبحاث الإنسانيَّة التي تهذِّب ذلك الإنسان الذي سيستخدم مُكتشَفات العلم. وربما كانت الأزمة التي يمر بها العالم اليوم راجعة قبل كل شيء إلى اتساع الهوَّة بين تقدُّم العلوم وتقدُّم الإنسانيَّات، وها نحن أولاء نشهد اليوم جهودًا ضخمة تُبذَل للحَيْلولة دون استخدام

مكتشفات العلم ضد حياة الإنسان ووسائل تلك الحياة. ولعلَّ في الصراع الناشب حول قصر القوة الذريَّة على أغراض السلام، وعدم استخدامها في الحروب أكبر إيضاح لهذه الحقيقة المُفزِعة.

وإنه لمن المُفزِع أن نلاحظَ أنَّ الأجهزة الآلية التي اختُرِعت أول الأمر لخدمة الإنسانيَّات كالسينما لم تلبث أن استحالت إلى أداة للتجارة وكسب المال الحرام أو الحلال، ولو كان هذا الكسب يعتمد أحيانًا على بيع سموم للناس لا تقل تدميرًا عن المخدرات.

والسينما كفنٍّ أو صناعة آلية تيسِّر الاتِّجار بالمجهود البشري؛ وذلك لأنه إذا كان المسرح يتطلَّب من الممثِّلين بذل نفس المجهود في كلِّ مرة يعرِضون فيها مسرحية على الجمهور، فإن هذا المجهود لا يُبذَل في السينما غير مرة واحدة، ثم يطبع من الفيلم أي عدد من النسخ التي تَعرِض هذا المجهود في دُور مختلفة بل في بلاد مُتبايِنة أي عددٍ من المرات، وفي نفس الوقت أو في أوقات مُتفاوِتة. وإذا كان الفيلم يتطلَّب عادةً لإخراجه من المال أكثر مما تتطلَّب المسرحية؛ لشدة اعتماد السينما على المناظر، وجمعها بين فنونٍ مختلفة كالموسيقى والرقص والغناء، فضلًا عن التمثيل والغلاء الباهظ الذي وصلت إليه أجور نجوم السينما، فإنَّ آلية هذا الإنتاج وإمكان تعدُّد نُسَخه وانتشارها في بقاع الأرض لا يستطيع أن يعوِّض هذه النفقات الباهظة فحسب، بل يمكِّنها من ترخيص ثمن مشاهدتها ترخيصًا يجعل منها منافسًا شديدًا لدور المسرح بل دور الأوبرا أيضًا، حتى ليرى كثير من المفكرين أن اكتشاف السينما واتساع إمكانياتها

وتحوُّلها إلى تجارةٍ مربحة قد كان من الأسباب الأساسيَّة التي أدَّت إلى تقهقُر المسارح ودور الأوبرا، لعجزها عن المنافسة.

والذي لا شكَّ فيه أنَّ تحوُّل السينما إلى عملٍ تجاريٍّ قد دفعها إلى أن تَنسَى كلَّ ما كان يُنتظَر منها كجهاز للثقافة والتهذيب، وكأداة للسموِّ بالبشرية لا للانحطاط بها، وذلك بينما نلاحظ أن المسرح قد نشأ أصلًا وفي أقدم العصور سواء في مصر الفرعونيَّة، أو في بلاد الإغريق القديمة في كنف الديانات، وفي دور المعابد، وتجدَّدت نفس الظاهرة في العالم المسيحي خلال القرون الوسطى عندما اندثر المسرح الوثني القديم، فنشأ مكانه مسرحٌ دينيٌّ مسيحيٌّ جديد كان يعرض في ساحات الكنائس، ويُقبِل عليه المؤمنون بالدين، فاكتسب المسرح بحكم هذه النشأة نظرة جديَّة، واعتُبر حامل رسالة، بينما نشأت السينما في عصرٍ كان فنُّ التمثيل قد انفصل فيه نهائيًّا عن رسالته الروحية القديمة، ولم يعد يحتفظ منها بأي أثر أو راسب. فكان من السهل أن تنقلبَ السينما إلى تجارةٍ على نحو ما هو مُشاهَد اليوم في كثير من البلاد التي تُطلِق العنانَ لكلِّ تجارة حتى ولو مسَّت هذه التجارة مقدَّسات البشر. وفي هذا التطور المفزِع أقوى تبرير لتأميم بعض الدول لهذه الصناعة، أو لهذا الجهاز الثقافي على نحو ما أُمِّمت غيرها من الصناعات الحيويَّة، أو من أجهزة الثقافة الأساسيَّة الفعَّالة كالجامعات ودور العلم، أو على الأقل الإشراف عليها وفرض الرقابة عليها باسم المجتمع؛ حمايةً له وخوفًا من أن يُستخدَم هذا الجهاز الخطير في تدمير مقوِّمات الحياة الاجتماعيَّة، وأسسها الأخلاقيَّة الضروريَّة.

ونحن نلاحظ أنه حتى قبل انتشار السينما كانت هناك أنواع من المسارح المسفَّة والكباريهات وعلب الليل، ولكننا نلاحظ أيضًا أنَّ تلك المسارح والدور كانت مقصورة على المُترفِين المنحلِّين الذين يرتادونها، ويستطيعون تحمُّل ما تتطلَّبه من إنفاقٍ باهظ، بينما رأينا السينما تنقل مشاهد تلك الدور المُغلَقة إلى الشاشة، وتمليها على عامَّة الجمهور بثمنٍ زهيد، وبذلك تُعمِّم الفساد الذي كان قاصرًا على بعض الأفراد، بل بعيدًا عن متناوُل الجماهير، حتى ولو رغبت فيه، كالرقص الخليع وغيره من الفنون المكشوفة أو على الأصح الفنون العارية.

السينما والمسرح

وننتقل من الحديث عن السينما التجارية المسفَّة إلى السينما التي يمكن أن تكون جادَّة مفيدة، بحيث تصبح جهاز ثقافة فعليَّة، لننظرَ إلى أيِّ حدٍّ يمكن للسينما أن تنافِس المسرح كجهاز ثقافة وتهذيب، بل أن تُغني عنه أحيانًا.

وأول ما نلاحظه هو أن المسرح يعتمد أولًا وقبل كلِّ شيء على السمع، بينما تعتمد السينما أولًا وقبل كل شيء على البصر، ومن الواجب أن ننظر في قدرة هاتين الحاستين لنرى أيهما أجدى في تثقيف الجماهير وإثارة خيالها ومشاعرها وانفعالاتها. وأنا أخشى أن لا ينتهي بنا هذا النظر إلى حكمٍ عام ينطبق على جميع الناس، وفي مستوياتهم الذهنية

والعاطفية المختلفة، وربما كان هذا التفاوُت والاختلاف هو مصدرُ ما ثار ولا يزال يثور بين المفكِّرين والنقَّاد حول هذه المشكلة.

فأديبٌ كبيرٌ واسع الثقافة كجورج ديهامل يؤكِّد في كتابه «دفاع عن الأدب» أن الكلمة المسموعة كثيرًا ما تكون أقدر على الإثارة من المشهد المرئي، فيقول مثلًا: «قد يتفق أن يتكرَّم صديق فيقص عليَّ فيلمًا أعجبه، وإذا باهتمامي يستيقظ لأنَّ هذا الصديق ممن يُجِيدون القصص، حتى لقد يبلغ بي الأمر أحيانًا أن أذهبَ لأشاهد ذلك الفيلم، ولكنني أكاد أعود دائمًا من مشاهدته خائب الأمل خيبةً قاسية، فقصص الصديق قد جعلني أحلم، وأمَّا الفيلم فقد جعلني أنام!» ولا يقف ديهامل عند هذا الحدِّ، بل يعود إلى بعض ذكرياته كطبيب اشترك في الحرب العالميَّة الأولى، وعاد منها بذخيرة كبيرة من الملاحظات والتجارب التي استغلَّها أذكى استغلال في قصصه ومؤلفاته الثقافيَّة. فيروي في تأييد وجهة نظره في المفاضلة بين الكلمة المسموعة أو المقروءة والمشهد المرئي قصة صغيرة معبِّرة يقول فيها: «لقد لاقيت أثناء الحرب رجلًا في منتهى القسوة جافي القلب، كان طبيبًا وكان يلوِّح أنَّ مناظر البؤس والآلام والجراح لم تعد تؤثر فيه، وكان يحتفظ في أداء واجبه المخيف ببرود أرستقراطي تلوِّنه السخرية في بعض الأحيان، ولكن حدث يومًا أن دخلْت على هذا الرجل، فدُهِشت إذ وجدته وقد أغرقت الدموعُ وجهه، وهو يقرأ كتابًا عن الحرب، كتابًا يقص عليه نفس ما كان يرى كل يوم وكل دقيقة، ولو أنني كنت أجهل قدرة الألفاظ لاستطعت أن أدركها في تلك الساعة.»

وهذا الخلاف لا يقف عند المقابلة بين السينما من جهة والمسرح والكتاب من جهة أخرى، بل نشهده في الخلاف بين مذاهب الأدب والفكر في التأليف المسرحي ذاته. فالمذهب الكلاسيكي يرفض أن يعرض على المسرح مشاهدَ العنف المثيرة كالأشلاء والدماء، ويؤثِر الرواية على المشاهدة، ويؤمن أنه لا يفقد بذلك شيئًا من قدرته على الإثارة، بل قد يبزُّ الأديب القوي بالرواية المشاهدة البصرية ما دام يجيد الوصف والتصوير، بل إنَّ الكاتب الكلاسيكي الجيِّد ليؤمن أنَّ إثارة المشاهدين عن طريق الرواية لا تصل إلى هدفها فحسب، بل تُجنِّب المشاهدين مشاعر الألم والاشمئزاز التي لا بدَّ أن تثيرها في نفوسهم مشاهدُ الأشلاء والدماء، وذلك بينما يرى الرومانسيون أن الإثارة التي تستحوذ على المشاهدين وتهز كيانهم حتى تنسيهم ما يلتمسون في المسرح من تحريكٍ لركود حياتهم ونسيانٍ لتفصيلات مشاغلهم وهموم حياتهم اليومية، لا يمكن أن تتحقق إلَّا عن طريق المشاهدة، وأنَّ أي وصف أو تصوير لا يمكن أن يُغنِي عن تلك المشاهدة، وأن الناس في حاجة إلى رؤية المشاهد العنيفة؛ لكي يهتزوا أو ينسوا.

والمسرح الكلاسيكي يلجأ إلى كثير من الحيَل الأدبيَّة؛ لكي يستعيضَ بالرواية عن المشاهدة، فأحيانًا يجعل الممثِّلين يصف بعضهم لبعض ما يشاهدونه – عن بعد وخلف المسرح – من مشاهد العنف كمشاهد الحرب والتقتيل وتمزيق الأشلاء، فممثل يقول لآخر مثلًا: «انظر ها هو بطلنا فلان يحز رأس أحد الأعداء، وها هو آخر يبقر بطن ثالث وهكذا …» أو يستخدم راوية يدخل إلى المسرح ليقص على الممثِّلين ما حدث

لشريكٍ لهم في أحداث المسرحية على نحو ما فعل الشاعر الفرنسي الكلاسيكي الكبير راسين مثلًا في مسرحيته العاتية «فدر»، حيث لا يعرض المشهد الذي تمزَّقت فيه أوصال بطلها «هيبوليت» بل يجعل راوية، هو صديق البطل، يقص ذلك المشهد المُفزِع الذي رأى فيه صديقه تتمزَّق أوصاله عندما جمحت خيلُ عربته بوحيٍ من الآلهة، فسقط من فوق العربة وتمزَّق إربًا. وقد علَّق جورج ديهامل على هذه الحيلة بقوله: «ولا يظنَّنَّ أحدٌ أن وسائل الإخراج في المسرح في عهد راسين كانت عاجزة عن أن تُرِيَنا رجلًا على عربة، فقد كانت تلك الوسائل غنية في بذخ، قادرة في مهارة، والشاعر لم يُرِنا بالفعل منظر موت هيبوليت؛ لأنه كان يعلم حقَّ العلم أن أيَّ منظر لا يمكن أن يصل إلى ما يمكن أن يصل إليه الخيال في عمله المدهش عندما يحرِّكه قصصٌ جميل مؤثِّر.»

ونحن عندما ننظر في طبيعة الفن المسرحي، وطبيعة الفن السينمائي لا يمكن أن نُقرِّر أنَّ الفنَّ السينمائي يستطيع أن يستخدم هذا المذهب أو ذاك على نحو ما يستطيع الفنُّ المسرحي؛ وذلك لأنَّ الفن السينمائي يقوم أصلًا على المشاهدة البصرية، ولا يمكن أن يعتمدَ على الرواية السمعية؛ لأن طبيعته نفسها لا تسمح بمثل تلك الرواية التي يقف فيها ممثل ليقص على الجمهور مثلًا حدثًا شاهده، بل إنَّ الحوار المنطوق كله يقضي الفنُّ السينمائي بأن يُوجَز أكبر إيجاز ممكن، وبهذا الإيجاز يتميَّز السيناريو قبل كل شيء عن الحوار المسرحي حتى يظلَّ فنُّ السينما فنَّ مشاهدةٍ بصرية فحسب. وعلى هذا الأساس يصبح حتمًا على السينما الجادَّة ذاتها أن تعرض أبشع المشاهد إذا كانت القصة السينمائية تتضمنها في تأليفها ذاته.

ونحن نلاحظ أنَّ إنتاج هوليود، وهو الإنتاج القوي الطاغي الآن في الكثير من بقاع الأرض، يُسرِف أيَّما إسراف في عَرْض أمثال تلك المشاهد، بل يحرص – في الغالب – على أن تتضمَّن القصص التي يختارها لأفلامه مثل تلك المشاهد التي لا تؤذي الإحساس السليم عند عامَّة الأصحاء من الناس فحسب، بل نخشى أن يؤدِّي تكرارها وإلحاحها على إحساس الجماهير إلى تبلُّد ذلك الإحساس، وإلْف الناس لها بحيث ينثلم ذلك الإحساس، وتتبلَّد الطبائع وتنهار إنسانيَّتها.

السينما والأخلاق

ولمَّا كانت الجماهير ليست في حاجةٍ إلى التسلية أو التثقيف فحسب، بل في حاجة أيضًا إلى التربية الأخلاقية أو على الأقل إلى الحماية الأخلاقية، حيث نرى الحكمة العربية تقول: «إن الأدب خير من العلم.» وحيث نرى أحد كبار المفكرين الغربيين يقول: «إنَّ علمًا بلا ضمير خراب للنفس.» فإنه يتحتَّم علينا أن ننظر في علاقة السينما بالأخلاق وإمكان تأثيرها فيها.

ومن المؤكَّد أنَّ الأفلام البوليسية التي تفد إلينا من الخارج، وأفلام الإجرام العاتية، ثم أفلام الخلاعة الأجنبية والمحلية على السواء لا يمكن أن يبالغ أحد في مدى الأضرار التي تنزلها بالمشاهدين، وبخاصةٍ ضعاف النفوس منهم كالشبان واليافعين. وقدرة السينما على تدمير الأخلاق العامة والخاصَّة لا تُدانيها قدرة المسارح المسفَّة، أو الكباريهات أو علب

الليل؛ وذلك بسبب ما تستطيعه السينما من تجسيم وتقريب للبعيد، وإيضاح أو تكبير للغامض أو الملفوف في ضباب الرؤية على نحو ما تفعل مثلًا في إظهار مغريات الأجسام العارية، أو تفاصيل وموحيات الرقص الخليع. وهذا هو ما فطِنتْ إليه بعضُ الدول ومن بينها الجمهوريَّة العربية المتحدة؛ حيث رأيناها لا تكتفي بفرض الرقابة على الأفلام الأجنبية والمحلية فحسب، بل تلجأ إلى تحريم مشاهدة بعض الأفلام على الأطفال واليافعين الذين لم يتجاوزوا السادسة عشرة من عمرهم، وإن تكن صعوبةُ تنفيذ مثل هذا القرار قد منعته من أن يحقِّق ما هدف إليه من حماية، وذلك فضلًا عن التفريق بين مَن هم أقل من السادسة عشرة ومَن هم أكبر منها لا يستند على أساس نفسيّ أو تربويّ واضح. ولا يزال الكثير من الأفلام المحليَّة والأجنبية تُحدِث أثرها المدمِّر كأفلام الإجرام وأفلام الخلاعة. ونحن نلاحظ – لسوء الحظ – أن المنافسة في إنتاج الأفلام لا تتجه إلى أعلى بل تتجه إلى أسفل، بحكم أنَّ الإسفاف يزيد من أرباحها، وبخاصةٍ في الأوساط البشرية التي لم تصل بعدُ إلى سنّ الرشد الإنساني، ويستغل منتجو الأفلام السينمائية بعض الشعوب القُصَّر، فيُنتِجون لها ويصدِّرون إليها أحط الأنواع من هذه الأفلام.

والملاحظ أيضًا أن هذا التسابق إلى أسفل يزيد من بُعد الأدباء ذوي المسئولية عن تلك الصناعة، بل إنَّ منتجي الأفلام أنفسَهم لا يطلبون إلى أمثال هؤلاء الأدباء أن يكتبوا لهم قصصًا؛ لأنهم يحسُّون أنهم لن يقدِّموا إليهم قصصًا من النوع الذي يريدونه، ويشعرون أنَّ فيه ما يحقق أطماعهم الجشعة التي يشبعونها من كرامة الإنسانية.

بل إننا لنلاحظ – لسوء الحظ – أنَّ كثيرًا من الأفلام البوليسية وأفلام الإجرام خليقةٌ بأن تدمِّر الحياة الاجتماعية؛ وذلك لأنها تحرص دائمًا على أن تعرِض وسائل الإجرام العاتية، وتغلُّب المجرمين بواسطة هذه الوسائل على رجال الأمن الذين يمثِّلون المجتمع والسخرية منهم. وكلٌّ منا لا بدَّ قد شاهد تهلُّل الجمهور وصياحه وإعجابه كلما رأى لصوص البنك مثلًا يعبثون برجال الأمن و«يشكونهم مقلبًا» كما يقول شعبنا. وفي الوقت الذي يُؤمِن فيه المجرمون أو المنحرفون أو ضعفاء النفوس أن هناك احتمالًا في أن يعبثوا برجال الأمن ويغلبوهم ويفلتوا منهم، فلن تُجدِي عندئذٍ أيَّة قوانين جنائية، ولن يُجدِي فرضُ أيَّة عقوبات مهما بلغت شدتها ما دام المجرم يتوهَّم أن باستطاعته الإفلات إذا أحكم وسائل الإجرام، واستقى المعرفة بها من أصولها.

وهناك في عالمنا العربي فنٌّ خبيث يحرِص منتجو الأفلام عندنا على زجِّه في كلِّ فيلم يخرجونه للعب على الغرائز الجنسية عند اليافعين والشباب بنوعٍ خاص، وهم أكثر روَّاد السينما عددًا، ونعني به «رقص البطن» بما فيه من مجون وشطط، بل دعارة، دون أن يكون فيه أيُّ معنًى من معاني الفن السليم. ومن الواجب أن نحارب هذا الرقص، وأن نعملَ على أن يحلَّ محلَّه الرقص التوقيعي أو الرقص الشعبي أو الباليه الذي يمكن أن تُستمَد موضوعاته، بل الكثير من حركاته، من فنوننا الفولكلوريَّة السليمة.

السينما والتثقيف

والسينما في حرصها الشديد على اجتذاب الجماهير نراها تجمع بين عدَّة فنونٍ في الفيلم الواحد، حيث يضم كلُّ فيلمٍ تقريبًا موسيقى ورقصًا وغناءً وتمثيلًا ومناظر. وقد يظن البعض أنَّ في هذا غنًى وثراءً واستخدامًا لعدَّة فنون مجتمعة في التثقيف والتهذيب والتسلية، ولكن هذا الرأي لا يمكن قبوله على علاته؛ وذلك لأنَّ الجمع بين كلٍّ هذه الفنون قد لا ينتُج عنه غنًى وثراء، بل تنتُج عنه بلبلةٌ وخلطٌ وتشتيتٌ للانتباه والتركيز، بل تناقُض أو تضارُب بين التأثيرات التي يمكن أن يُحدِثَها كلٌّ من هذه الفنون منفردًا.

وعندما نصل إلى مهمة التثقيف الخالصة لا بدَّ أن نواجهَ الروح التي تحدو الجمهور إلى التردُّد على السينما، فهذه الروح نراها في الغالب أبعد ما تكون عن الرغبة في التثقيف، وهي – في الغالب الأعم – مجرد رغبة في أيسر أنواع التسلية والترويح، وهي حتى في هذه الناحية أبعد عن الجدية من الروح التي يذهب بها الناشئ إلى المسرح حتى لنرى معظم أفراد الجمهور يرون في السينما ترويحًا وتسلية أكثر مما ينتظرون من المسرح، وفي الفارق بين الروحين ما يُرجِّح كفَّةَ المسرح كجهازٍ للتثقيف.

وتتبقَّى في النهاية الأفلام التي تُعدُّ للتثقيف خاصة، وهي الأفلام التي تُسمَّى بالأفلام الإخباريَّة حينًا، والأفلام الثقافية حينًا آخر، وهذا النوع من الأفلام نرى إنتاجه يزداد في بعض البلاد، حيث تحس السلطات المشرفة على الإنتاج برغبة الجمهور في التسامي عن طريق الثقافة والتربية

الأدبيَّة والفنيَّة؛ فتعزِّز من إنتاج هذا النوع من الأفلام، وتستخدمه استخدامًا مدهشًا في تثقيف الجماهير، وتقديم المعرفة إليهم بأسهل السبل وأدقها، وتبصيرهم بانتصارات العلم المتتالية، بل انتصارات الفن أيضًا، حيث نراهم يَعرِضون مثلًا فيلمًا للوحات هذا الفنان أو ذاك، وإذا بفنِّ السينما ينفث الحياة في تلك اللوحات، ويوضِّح الأبعاد ويُبرِز الضياء والألوان على نحوٍ لا تستطيعه العين المجردة، ولكن من الواضح أنه لا يمكن أن تصبح مثل هذه الأفلام سلعة تجارية مربحة؛ ولذلك لا ينهض بإنتاجها غير الدول ذاتها، وهي تعتبرها كجزء من مرفق التعليم العام، وتعتبرها من أهم وسائل الإيضاح التي تستخدمها في تعميق المعرفة وإيضاحها وتجسيمها، وبالتالي وسيلة لتثقيف الشعب ثقافة صحيحة.

السينما والسياسة

وهذا المبحث الأخير يقودنا بالضرورة إلى نظرة مذاهب السياسة والاجتماع المختلفة إلى السينما ووظيفتها في المجتمع.

فالمحافظون من أرستقراطية الفكر يهاجمون السينما في عنف، ويرون أنها أبعد ما تكون عن أن تَصْلُح جهازًا للثقافة والتثقيف، بينما يرفض الاشتراكيُّون الشعبيُّون مثل هذا الرأي، ويتَّهمون المحافظين الأرستقراطيين بأنهم يريدون أن يحرموا الشعوب من الاستفادة من السينما كأداة تثقيف جماهيرية قوية، ويزعمون أن الأرستقراطية الفكرية في هجومها على السينما ليست مخلصة، وأن السينما إذا كانت تعجز عن أن تصبحَ أداةً للتثقيف والتهذيب، فإنَّما يرجع ذلك إلى سيطرة أصحاب رءوس الأموال عليها، وهم الذين لا

مصلحة لهم في نشر الثقافة بين الجماهير، بل مصلحتهم في أن تظلَّ تلك الجماهير جاهلةً غيرَ واعيةٍ معصوبة الأعين حتى يستطيعوا الاستمرار في استغلالها. والسينما شأنُها في ذلك شأن كافة الاكتشافات العلمية في ميدان الآلة؛ فهذه الاكتشافات قد تُستخدَم في غير مصلحة الشعوب، بل في الإضرار بتلك المصلحة، كأن تُستعمَل كأدوات للفتك والتدمير أو يُستغنَى بواسطتها عن الأيدي العاملة فيتعطَّل العمال ويموتون جوعًا، بينما يمكن أن تُسخَّر كلُّ هذه الاكتشافات في مصلحة الشعوب، وإعفاء العمال من بعض المجهودات العضليَّة المضنية أو الإرهاق العصبي المدمر، حيث يمكن إنقاصُ ساعات العمل بفضل الإنتاج الآلي على نحوٍ يمكِّن جميع العمال من العمل ولو لساعات قليلة كل يوم دون إنقاص أجرهم، بل مع زيادة هذا الأجر بفضل الطاقة الإنتاجية الضخمة التي تصل إليها الآلات. كذلك من الممكن أن توضعَ السينما في خدمة الشعب، وأن يُبتعدَ بها عن الاستغلال التجاري الجشع، وذلك بتأميمها أو إحكام رقابة الدولة عليها كجهاز حضاري قويٍّ من جهة التثقيف والتهذيب الشعبيَّيْنِ.

خاتمة

وهكذا نخلص من هذه الدراسة إلى أنَّ السينما ككلِّ الاكتشافات العلمية الحديثة لا يمكن أن تُعتبَرَ شرًّا في ذاتها، وإنَّما يمكن أن تُصبحَ مصدرًا للشر إذا أُسِيء استخدامها، كما أنَّه من الممكن أن تصبحَ وسيلةً خيِّرة فعَّالة في نشر الثقافة والتهذيب إذا أُحسِن استخدامها.

الفصل الثالث

المسرح

نختم حديثنا عن أجهزة الثقافة التي لا تعتمد على القراءة والكتابة بالنظر في الثالث من هذه الأجهزة وهو المسرح، ومدى إمكان استخدامه كأداة للاتصال بالجماهير لتثقيفها وتهذيبها، ولا بدَّ للإلمام بأطراف هذا الموضوع من أن نتحدَّثَ أولًا عن نشأة فن المسرح التاريخيَّة، وتطوُّر ذلك الفن من العصر القديم حتى اليوم، ثم الحديث عن تاريخ معرفة العالم العربي لهذا الفن، وتطوُّر علاقته به ومدى إمكان انتفاعه به.

نشأة المسرح

من المعروف أنَّ المسرح نشأ في خدمة الدين وطقوسه؛ فقد وُلِد عند اليونان القدماء روَّاد هذا الفن في كنف عبادة الإله «ديونيزوس» المسمَّى أيضًا «باكوس» إله الخمر والكرم. وكان يُحكَى في بدئه بعض التطورات في حياة هذا الإله من ذبول وجفاف على نحو ما يذبل الكرم ويجف، ثم نضرة وانبعاث. وكانت هذه المسرحيات البدائية تُمثَّل أولًا بالريف في موسم جني العنب وعصره، ثم انتقل المسرح من الريف إلى الحضَر، حيث تطور وألَّف فيه كبار الشعراء المسرحيات التي كانت تُعقَد لها مسابقات سنوية تدوم ثلاثة أيام، يُخصَّص كلُّ يومٍ منها لشاعر يعرض فيه ما كان يُسمَّى «رباعية» مؤلَّفة من ثلاث مآسٍ؛ أي تراجيديات، ثم مسرحية رابعة هزلية تُسمَّى

«ستاير»، ويُستفتَى الشعبُ في هذه المسابقة، ويُمنَح الفائزُ غصنَ الزيتون، ويُنقَش اسمُه على لوحة الخالدين. وكانت كلُّ رباعية تَعرِض أسطورةً كاملة مقسَّمة إلى حلقات، ولم يكن دخول المسرح مجانًا فحسب، بل كانت الدولة تمنح كلَّ مواطنٍ مكافأةً كتعويضٍ جزئي عما يضيع عليه من كسب بسبب انقطاعه عن العمل لمشاهدة المسرح الذي يدوم اليوم كله، ويستمر ثلاثة أيام. وكانت هذه المكافأة تسمى «بدل مسرح».

وشيئًا فشيئًا أخذ المسرح ينفصل عن الدين ليصبح فنًّا مدنيًّا يعالج مشكلات الحياة والمجتمع، وكان هذا التحلُّل من الدين أسرع في فنِّ الكوميديا التي أصبحت نقدًا للحياة والأخلاق وما فيها من عيوب.

وفي مصر القديمة يلوح أيضًا أنَّ فنَّ المسرح قد عُرِف فيها، بل لعله سبق المسرح اليوناني إلى الظهور، ولدينا من النقوش ما يعزِّز هذا الرأي. وكان هذا المسرح في خدمة الدين أيضًا كوسيلة لعرض الأساطير الدينية، مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس، ولكنه لم ينشأ في الحقول كما نشأ عند اليونان، بل نشأ داخل المعابد؛ وظل فيما يبدو من أسرار الديانة التي يحتكرها الكهنة؛ ولذلك يظهر أنه لم يخرج من المعابد، ولم يصبح فنًّا مدنيًّا شعبيًّا، وكان هذا سببًا أساسيًّا لانقراضه وعدم تأصُّله في مصر على نحو ما تأصَّل عند اليونان وانتقل منهم إلى الحضارات الأوروبية الأخرى كحضارة الرومان التي ازدهر فيها فن الكوميديا بنوعٍ خاص، وإن لم يُخلِّفوا في تراثهم تراجيديَّات ذات قيمة أدبية وفنية تُذكَر. وظلَّت تراجيديَّات الإغريق التراث الإنساني الوحيد من هذا الفن في العصور القديمة.

وبسقوط روما في القرن السادس الميلادي انتهت الحضارة القديمة، وابتدأت حضارة القرون الوسطى ذات الديانات السماوية، واختفى المسرح الإغريقي والروماني القديمان باختفاء الوثنية. ومع ذلك لم تختفِ فكرة المسرح التي التقطتها المسيحية، فنشأ مسرح ديني وأخلاقي واجتماعي في كنف المسيحية، واتُّخذ من ساحات الكنائس أمكنة لعرض المسرحيات التي تحكي مأساة المسيح وصلبه، وحياة القديسين، وعبر الفضائل، وانتقاد المساوئ الأخلاقية والاجتماعية، وإن لم يصل هذا الفن إلى المستوى الأدبي والفني الذي وصل إليه عند اليونان بخاصة، ثم عند الرومان إلى حدٍّ ما.

وفي القرن السادس عشر ظهرت بعد سقوط القسطنطينية وهجرةِ حَفَظةِ التراث اليوناني الروماني إلى إيطاليا وفرنسا وغيرهما من بلاد أوروبا، تلك الحركة العاتية المعروفة بحركة النهضة الحديثة أو البعث العلمي. فأُعِيد نشر التراث القديم، وتُرجِم إلى اللغات الأوروبية الحديثة بما في ذلك الأدب التمثيلي، وتخلَّت أوروبا عن حضارة القرون الوسطى وفنونها، وعادت تُحاكِي الفنون وتستلهم الثقافات الرومانية واليونانية القديمة بما في ذلك فن المسرح الذي أخذ يستمد موضوعاته وأصوله من التاريخ والأساطير القديمة مع استبدال حقائق النفس البشرية ودوافعها بإرادة الآلهة المتعددة، فكان ذلك الأدب الذي نسميه الآن بالأدب الكلاسيكي المستوحَى من القديم، كما نسميه الأدب الإنساني؛ لأنَّه يعالج مشكلات الإنسان في ذاته ويفسِّر سلوكه بحقائق النفس الإنسانية في ذاتها بما فيها من غرائز ومشاعر وعواطف وانفعالات. وازدهر المسرح في العصر الكلاسيكي الذي بُني

على النهضة الحديثة ازدهارًا كبيرًا واطَّرد ازدهاره وتطورت اتجاهاته، وتنوَّعت فنونه وتعددت أهدافه، وإن يكن قد تعرَّض أحيانًا لهجوم عنيف من بعض كبار الفلاسفة والمفكِّرين، مثل: جان جاك روسو البروتستانتي المتزمِّت الذي ثار ثورةً عنيفة عندما علم أن مدينة جنيف التي كان يقيم بها في القرن الثامن عشر قد اعتزمت أن تبني مسرحًا، فوجَّه خطابًا إلى أصحاب هذه الفكرة، هاجم فيه المسرح هجومًا عنيفًا، وأخذ يُسفِّه الرأي القائل بأن المسرح دار ثقافة وتهذيب قائلًا: «إن المتفرِّج لا يذهب إلى المسرح بنيَّة التثقيف والتهذيب، وما دام خاليًا من هذه النية، فلن يستفيد من المسرح ثقافةً ولا تهذيبًا، وهو لا يذهب إليه إلا التماسًا للتسلِّي والترويح الرخيص، وهربًا من التفكير الجدِّي في مشكلات حياته أو حياة مجتمعه.» ثم أخذ يُحلِّل بعض المسرحيات الكبيرة، مثل مسرحية «كارِه البشر» لموليير؛ ليُظهِر كيف أن هذا المؤلِّف العملاق قد أخذ يسخر في هذه المسرحية من تزمُّت بطلها الأخلاقي، فإنَّ «السست» بطل هذه المسرحية رجلٌ متزمِّت ينفر بل يثور من نفاق المجتمع وفساده وكذبه، ومع ذلك يجعل موليير منه سخريةً للمشاهدين الذين يضحكون من تزمُّته. وإذن فالمسرح لا يهذِّب الأخلاق ولا يدعمها، بل يسخر منها ويجعلها أضحوكة للعالمين.

ومع ذلك، وبالرغم من سطوة روسو الفكرية في عصره، فإنه لم يستطع أن يحولَ دون بناء هذا المسرح وبناء غيره في بلاد أوروبا المختلفة، واستمرار هذا الفن بل ازدهاره.

وفي القرن الذي هاجم فيه روسو فنَّ المسرح استطاع أديبٌ معاصرٌ أن يقضَّ مضاجع الملكية والأرستقراطية الظالمة المستبدَّة في فرنسا بمسرحية كتبها هي مسرحية «زواج فيجارو» التي دفعت الملك إلى أن يأمر بإلقاء المؤلِّف في سجن الباستيل. وقد سخر بومرشيه في هذه المسرحية من حقٍّ قديم للنبلاء، وهو الدخول بزوجات أتباعهم، وقضاء ليلة الزفاف معهنَّ، فجعل الخادم فيجارو يتآمر هو وخطيبته الخادمة سوزان وزوجة لكونت الذي يريد أن يدخل بسوزان لكي تتنكَّر زوجة هذا الكونت في ملابس الخادمة، وتذهب إلى لقاء زوجها الذي يأخذ في مغازلتها ويستطيب جمالها ويُفضِّله على جمال زوجته، ثم ينكشف أمرُه ويسخر منه المشاهدون سخريةً لاذعةً، استطاع الخادم فيجارو وخطيبته الخادمة سوزان أن يكوياه بنارها.

وهذا مثل يوضح إلى أي حدٍّ استطاع المسرح أن يُساهِم في تطوير الحياة، بل أن يمهِّد تمهيدًا قويًّا للثورة الفرنسية العاتية، كما ساهم مساهماتٍ مشابهة في فرنسا، ولم تقتصر المساهمات على المجال السياسي، بل امتدَّت إلى مجالات الحياة الأخرى اجتماعيةً كانت أو أخلاقية عن طريق الكشف والنقد والتوجيه.

تطوُّر فنونه

كان الأدب التمثيلي عند اليونان، وفي عصر النهضة الأوروبية ينقسم إلى فنين متميزين، يجوز أن يختلط أحدهما بالآخر ولا ثالث لهما،

وهما: فنُّ التراجيديا أي المأساة، وفن الكوميديا أي الملهاة، وكانت التراجيديا تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة وحياة الملوك والأبطال والنبلاء، على حين كانت الكوميديا تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامَّة الشعب وأفراده، وبالرغم من أن النوعين كانا يكتبان شعرًا، فإنَّ لغة التراجيديا كانت تمتاز بنبلها وصفائها، على حين كانت لغة الكوميديا تقترب أحيانًا من اللغة الدارجة، بل من لغة الدَّهْماء، وكان النوعان معًا لا يقتصران على الحوار التمثيلي بل يجمعان إليه فنونًا أخرى، مثل الموسيقى والرقص وأغاني الجوقة وأناشيدها التي كانت تُعتبَر عنصرًا أساسيًّا في المسرحية.

وفي عصر النهضة رأى الأدباء أن يستقلَّ فنُّ التمثيل عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء، ومن ثم عن الجوقة؛ وهكذا نشأت المسرحية المُكتفِية بذاتها المكوَّنة عند الكلاسيكيين من خمسة فصول؛ أي من أجزاء الحوار القديمة بعد حذف أغاني الجوقة التي كانت تتخلَّل تلك الأجزاء. وفي الوقت نفسه ظهر فنٌّ مسرحيٌّ آخر، ولكنه لا يُعتبَر فنًّا أدبيًّا بل فنًّا موسيقيًّا؛ لأن الموسيقى والغناء هما مقوِّماته الأساسية. وهذا الفنُّ هو فنُّ الأوبرا، ثم فن الأوبريت الذي يجمع بين الحوار التمثيلي والمقطوعات الغنائيَّة الموسيقيَّة. وكان ظهور هذا الفن في فلورنسا في إيطاليا أول الأمر، ومنها انتقل إلى بلاد أوروبا ومدنها كافَّة، وإن يكن الأدب التمثيلي قد ظلَّ في عهد النهضة، وفي المذهب الكلاسيكي يُكتَب كله شعرًا، ولا يجوز أن يُكتب نثرًا.

ولمَّا كان الأدب كغيره من الفنون يُعتبَر مرآةً للحياة، فقد كان من الطبيعي أن يتطوَّر الأدبُ التمثيليُّ مع تطوُّر الحياة عبر القرون؛ ولذلك نرى القرن الثامن عشر، وهو قرن التفكير والنقد الفلسفي للحياة وألوان نشاطها ينتقد الأدب التمثيلي، ويستنكر تقسيمه إلى فنَّين لا ثالث لهما: فن خاص بالنبلاء وهو التراجيديا، وفن خاص بعامة الشعب وهو الكوميديا، ويطالب بخلق نوعٍ جديد من المسرحيات يعرض مشكلات وحياة الطبقة الجديدة الناهضة التي كانت تتحفَّز للثورة، وهي الطبقة الوسطى المعروفة بالبورجوازية؛ أي طبقة سكان المدن التي تكوَّنت بنوع خاص من التجار والصناع والموظفين ورجال الفكر والفن في المدن، بعد أن ظلَّ الريف الواسع ينقسم إلى سادة إقطاعيين هم النبلاء، وعبيد أو أشباه عبيد ملحَقين بالأرض وهم العمَّال الزراعيون، فنادى مفكِّرو هذا القرن وبخاصةٍ الفيلسوف الناقد ديدرو في فرنسا بنوعٍ جديد من المسرحيات سمَّاه «الدراما البرجوازية»، ولم يكتفِ بالمطالبة بأن تستمدَّ هذه الدراما موضوعاتها وشخصياتها من حياة الطبقة الوسطى وأفرادها فحسب، بل طالب أيضًا بأن تعالج هذه المسرحيات المشكلات التي تهمُّ هذه الطبقة بنوعٍ خاص، وهي المشكلات النابعة من الأوضاع الاجتماعية، ومن علاقات الأفراد بعضهم ببعض، ومن مستلزمات المهن المختلفة التي يزاولها كلُّ فرد في المجتمع، وذلك بدل أن يستمرَّ المسرح في معالجة ما تسمِّيه الكلاسيكية بالمشكلات الإنسانية العامة الخالصة، أي المشكلات النابعة من طبيعة الإنسان في ذاته، ولم يكتف ديدرو بهذا النقد وتلك الدعوة، بل ألَّف هو نفسه مسرحية من النوع الذي يدعو إليه، وهي مسرحية «الابن

الطبيعي» التي تعالج مشكلةً لا تنبع عن طبيعة بطلها كإنسان، بل عن وضع هذا البطل الاجتماعي، وكونه ابنًا طبيعيًّا أي ابنًا غير شرعي.

ولم يكتفِ نقد هؤلاء الفلاسفة لهذا الأدب التمثيلي بالمطالبة بالدراما البرجوازية، بل اعترض أيضًا على تقسيم فنِّ المسرح إلى مأساة حالكة فاجعة، وملهاة ضاحكة صاخبة، وقال: إنه إذا كان المسرح يُعتبر مرآة أو مجهرًا للحياة، فإنه لا يجوز أن يقتصر على عرض الأمور الشاذَّة في هذه الحياة كالفواجع والمهازل، ومن واجبه أن يُعنَى بالغالب المطَّرد من شئون هذه الحياة، وهذا الغالب المطَّرد ليس الفاجعة ولا المهزلة، فهذه حالات شاذَّة وأحداث عارضة، وأما الحياة في نسيجها العام فهي ليست سوداء محزِنة ولا بيضاء مضحكة، وإنَّما هي شيء بين بين لا إلى هذا ولا إلى ذاك، وإذا أردنا أن يكون المسرحُ محاكاةً صادقة أو مرآة أمينة للحياة، فمن الواجب أن يعرض ذلك اللون الغالب على الحياة، والذي يتكوَّن نسيجها العام منه؛ ولذلك نادَوا بلون جديد من المسرحيات سمَّوه بالدراما الدامعة، وهي مسرحية قد تغْرَوْرِق منها العيون، ولكنَّها لا تنهمر بالدموع، كما أنَّها قد تدعو إلى الابتسام، ولكنها لا تشقُّ الأشداق، وهذا النوع قد يكون سليمًا في أساسه الفلسفي، ولكنه لسوء الحظ لم يستطع النجاح من الناحية الفنية ومن ناحية الجماهير؛ وذلك لأنَّ الناس يلتمسون في المسرح عادةً إمَّا الانفعال القوي وإما الضحك الصُّراح، أمَّا التأثُّر الخفيف أو مجرد التأمُّل والأسى أو الابتسام، فكثيرًا ما يصيبهم بالسَّأَم.

وإذا كانت الكلاسيكية قد حرصت مجاراةً للقدماء على أن تفصِّل بين التراجيديا والكوميديا، وألَّا تجمع في مسرحية واحدة بين مشاهد فاجعة وأخرى ضاحكة، فإنَّ هذا المبدأ لم يلبث أن تعرَّض هو الآخر لهجومٍ عنيف من الرومانسيين الذين استندوا إلى شكسبير؛ لكي يثوروا على هذا المذهب الكلاسيكي، وقالوا إنه ما دامت الحياة كثيرًا ما تجمع في صعيد واحد، وفي وقت واحد بين المآسي والمهازل، فإنه لا معنى لأن يتمسَّكَ الكلاسيكيون بضرورة فصل هذين النوعين من المشاهد على المسرح الذي هو في جوهره محاكاةٌ للحياة، أو مرآة لها، أو على الأقل مجهر يرينا دقائقها مكبَّرة واضحة المعالم.

ولم يقف التطوُّر عند هذا الحد؛ فبعد الثورة الفرنسية التي مكَّنت للطبقة البرجوازية لم تلبث أن ظهرت مع المذاهب الاشتراكية طبقةٌ أخرى أخذت تتكتَّل وتسيطر شيئًا فشيئًا على مصائر الحياة وألوان نشاطها، وتلك هي الطبقة المسمَّاة بالبلوريتاريا؛ أي طبقة العمال التي تمثِّل الشعب. وبتأثير هذه الطبقة ظهر ما يُسمَّى الآن بالدراما الحديثة، وهي مسرحية جدِّيَّة كما كانت التراجيديا القديمة، ولكنها لم تعد تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة الأمراء والنبلاء وشخصياتهم، بل تستمد موضوعاتها وشخصياتها من حياة عامَّة الشعب وأفراده بعد أن كان هذا الشعبُ لا تُعرَض حياتُه وشخوصه إلَّا في الكوميديا، كما أخذت الدراما الحديثة بالتطور الذي أحدثته الرومانسية، وتأصَّل في الأدب التمثيلي الحديث، وهو جواز الجمع في المسرحية الواحدة بين مشاهد المأساة ومشاهد الملهاة

بشرط ألَّا يُخلَّ اجتماعهما ببناء المسرحية، وبوحدة الأثر العام الذي تريد أن تُحدِثَه في المشاهدين.

ولم يقتصر التطوُّر في وسائل التعبير المسرحي على الاستقلال بفنِّ التمثيل عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء، بل إنَّ في فنِّ التعبير اللفظي نفسه إذا كان قد ظلَّ في العصر الكلاسيكي مقصورًا على الشعر، فإنَّ المذاهب التي تلت الكلاسيكية مثل الرومانسية وغيرها لم تر التقيُّد بهذه الصورة من التعبير، وهي الشعر، وأخذت تكتب المسرحيات نثرًا؛ لأنه أكثر مرونة وطواعية في الحوار، كما أنَّه أكثر طبيعية ومشاكلة للحياة، وشيئًا فشيئًا أخذ النثر يطغى على الشعر في الأدب التمثيلي حتى كاد يستأثر به في عصرنا الحاضر، بل رأينا عددًا من الأدباء في بلاد العالم يجنحون إلى استخدام اللغة الدارجة بدل اللغة الفصحى المنتقاة كأداة حوار في المسرح، بل في بعض أجزاء القصَّة أحيانًا، وإن يكن الأمر عندنا بسبب الجهل والتخلُّف قد تجاوز ازدواج اللغة في فصيحة ودارجة إلى ازدواجها في فصيحة وعاميَّة، بل في عدَّة لهجات عامية في أقطارنا العربية التي انفصمت عُرى وحدَتِها رَدَحًا طويلًا من الزمن، خضعت فيه للاستعمار الأجنبي.

المسرح العربي الحديث

تلك كانت حال المسرح والأدب التمثيلي في العالم الأوروبي في القرن التاسع عشر عندما أخذت علاقتنا بذلك العالم تتوثَّق، وأخذنا ننقل عنه بعض فنونه، وبخاصةٍ فن المسرح الذي يلوح أنَّ أول محاولة لإيجاده في العالم

العربي قد ظهرت في بيروت سنة ١٨٤٨م بفضل التاجر الجوَّال مارون نقاش، ثم انتشر في المشرق العربي بمدن لبنان وسورية، إلى أن انتقل إلى مصر حيث تأقَّلم وازدهر بفضل اتساع الإمكانيات وكثرة عدد الجمهور.

هذا وفي اعتقادي أننا – نحن العرب – قد أخذنا فنَّ المسرح عن أوروبا، ولست أرى جدوى في المماحكة التي يقوم بها بعضُ الباحثين عندما يروحون يلتمسون بذورًا لهذا الفن انحدرت إلينا عن العرب القدماء، أو عن الفراعنة في صُوَر أدبية أو شعبية باهتة.

فمن المؤكَّد أن العرب القدماء لم يعرفوا فنَّ المسرح ولا حاولوه، وأن أساطيرهم الوثنية أو غير الوثنية لم تتخذ قطُّ صورة المسرح أو الأدب التمثيلي، كما أنَّهم لم ينقُلوا هذا الفن عن اليونان في عصر الترجمة مثلما نقلوا فلسفتهم مثلًا؛ وذلك لأنَّ المسرح اليوناني كان وثيق الصلة بديانته الوثنية، وكان أبعد ما يكون عن الحياة الروحية للمسلمين، وإذا كان متَّى بن يونس قد نقل عن أرسطو كتاب «الشعر» الذي يتحدث فيه الفيلسوف اليوناني عن فنون الشعر المختلفة بما في ذلك فنَّا التراجيديا والكوميديا، فإنَّ متَّى لم يستطع فهم ما ترجم، ومن ثَمَّ لم يستطع نقله على نحوٍ يمكن فهمُه، ولا أدلَّ على ذلك من أن نراه يُترجِم كلمة تراجيديا بكلمة فن المديح، ويترجم فنَّ الكوميديا بفن الهجاء؛ وذلك نتيجة لتفسير خاطئ وفهم مضلل لتعريف أرسطو فن التراجيديا بأنها فنٌّ جادٌّ يشيد بالبطولة، والكوميديا بأنها فنٌّ ضاحك يسخر من العيوب والمثالب. وفضلًا عن ذلك كلِّه لم يكن لمتَّى بن يونس، ولا لغيره من المترجمين عِلْمٌ بصورة

هذين الفنين ولا بنماذج لهما، وقد ضلَّلت هذه الترجمة الخاطئة كبار الفلاسفة العرب أنفسهم على نحو ما نشاهد في تعليقاتهم على كتاب الشعر، وهي التعليقات التي أعاد نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوي مع ترجمة متَّى بن يونس وترجمة جديدة للشعر في كتابٍ ظهر في السنوات الأخيرة، وفي تعليقات ابن رشد نرى فيلسوفنا يُجهِد نفسه في البحث في قصائد المديح، وقصائد الهجاء العربي عن أبيات تؤيِّد كلَّ خاصيَّة من الخصائص التي ذكرها أرسطو بفنَّي التراجيديا والكوميديا.

وأما عن مصر الفرعونية وما يمكن أن يكون قد انحدر إلينا عنها من فنِّ التمثيل الذي يبدو أنَّ أجدادنا قد عرفوه، فإنَّ استمرار هذا الفن سرٌّ من أسرار الكهنة، وعدم خروجه من المعابد، وعدم انفصاله عن الدين كما حدث عند اليونان، ثم انقطاع الصلة تقريبًا بين مصر الحديثة التي أصبحت عربية في كلِّ شيء ومصر القديمة، كلُّ هذا كان من شأنه أن يسْتبعِد احتمال وراثة الشعب المصري لهذا الفنِّ عن الفراعنة. وإذا كانت مصر والبلاد العربية الأخرى قد عَرَفت خلال العصور الوسطى، بل في العصر الحديث أيضًا بعض الفنون الشعبية التي تشبه فنَّ المسرح من قريب أو بعيد، مثل: «خيال الظل» و«القراقوز»، فإنه من الشاق أن نحدِّد أصل هذين الفنين، فهناك من الباحثين مَن يظن خيال الظل مثلًا نشأ أصلًا في الصين، والفرنسيون لا يزالون حتى اليوم يسمونه الظل الصيني، على حين يسمِّيه الإنجليز لعبة الظل دون تخصيصه بمصدر معيَّن. كما أنَّ هناك مَن يزعم أن القراقوز فنٌّ تركي، وأنَّ كلمة قراقوز مكوَّنة من اللفظتين التركيتين «قره»؛ أي أسود، و«كوز»؛ أي العين السوداء، بحجة أنَّ مَن يعرضونه

كانوا عادةً من الغجر الجوَّالين ذوي العيون السود. وذلك على حين يزعم المستشرِق الألماني المشهور ليتمان أنَّ كلمة قراقوز تحريف تركي للاسم المصري «قراقوش»، وهو اسم لوزير من أيام صلاح الدين زعم المؤرِّخ ابن مماتي أنه كان وزيرًا مستبدًّا، وشاعت عنه تلك الشهرة السيئة بين عامَّة الشعب الذي أخذ يسخر منه ومن ظلمه، ومن حكم قراقوش كله بواسطة لعبة قراقوش التي تحوَّرت بتأثير اللغة التركية إلى قراقوز، واتفق هذا التحريف مع المركَّب المزجي التركي «قره» و«كوز».

وعلى أيَّة حال ففي رأينا أنه من السُّخف الزعم بأن القراقوز قد تطوَّر فأصبح فن المسرح، أو أنَّ خيال الظل تطوَّر فأصبح فن السينما، وإنما المعقول والتفكير السليم هو أن نعترف بأننا أخذنا فن المسرح أخذًا عن الغرب بعد أن أخذنا في الاتصال به وتعرُّف آدابه وفنونه، ولا أدلَّ على ذلك من أن هذا الفن قد ظلَّ زمنًا طويلًا جدًّا يُعتبَر دخيلًا على حياتنا وتقاليدنا وآدابنا، بل نابيًا إن لم يكن محتقَرًا، وربما قد كانت هذه النظرة المريبة من الأمور التي عاقت تأصُّله وازدهاره عندنا بالسرعة والعمق والأصالة الواجبة، في حين نراه يتمتَّع بكلِّ هذه الخصائص عند الغربيين، وفي بيئاته الذي نشأ فيها وتأصَّل، بل اكتسبت نشأته ما يشبه القداسة بحكم ازدهاره في كنف الديانات، واعتباره مظهرًا حضاريًّا وإنسانيًّا بالغ الأهمية في عصور التاريخ الأوروبي المختلفة.

وإذن فقد وفد إلينا فنُّ المسرح من أوروبا، ونظر إليه جمهورنا وبخاصةٍ الطبقات المحافِظة في ريبةٍ وحذر، بل نظرة احتقار لرجاله ونسائه؛

ولذلك ظلَّ جمهورنا ينظر إليه نظرة التسلية الرخيصة إن لم تكن المنبوذة، فلم يكن من السهل أن يُلازِم ظهور المسرح عندنا ظهور أدبٍ تمثيلي رفيع. وبالرغم من تعدُّد الفرق المسرحية ودور المسرح، فإنه لم تُطبَع مسرحيات لتنشر وتصبح جزءًا من تراثنا الأدبي كما هو الحال عند الغربيين بعد مرور ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن إلَّا في عام ١٩٢٧، وهي السنة التي ابتدأ فيها شاعرنا الكبير أحمد شوقي ينشر سلسلة مسرحياته الشعرية المعروفة: «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» و«عنترة» و«قمبيز» و«علي بك الكبير» و«أميرة الأندلس» النثرية، ثم الكوميديا «الست هدى» الشعرية، وفي الفترة نفسها أخذ الأديبان الكبيران توفيق الحكيم ومحمود تيمور ينشران مسرحياتهما النثرية الكثيرة، كما استأنف اتجاه شوقي في المسرح الشعري شاعرنا التقليدي المعاصر عزيز أباظة الذي ألَّف في شعرٍ رصينٍ مسرحيات «قيس وليلى» و«العباسة» و«شجرة الدر» و«غروب الأندلس» و«شهريار»، وأخيرًا المسرحية الشعرية العصرية «أوراق الخريف».

هذا ومن الحق أن نقرِّر أن اهتمام شاعرنا الكبير أحمد شوقي بالمسرح لم يبتدئ في سنة ١٩٢٧، بل ابتدأ منذ وجوده في فرنسا موفَدًا من الخديوي في بعثة علميَّة لدراسة القانون والإلمام بالثقافة الفرنسية، حيث نراه يبدأ في عام ١٨٩٣م بتأليف أول مسرحية شعرية متأثِّرًا بما شاهده في فرنسا، وهي الطبعة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير» التي أعاد كتابتها بعد ذلك، وصاغها صياغةً شعريةً جديدةً، بعد أن اكتملت له شاعريته، وتملَّك ناصيةَ الفن الشعرية في أخريات حياته، ولكنه فيما يبدو

كان متهيّبًا تلك المحاولة، وفي استطاعتنا أن نُلمِّح هذا التهيُّب في المقدِّمة التي كتبها في الطبعة الأولى لديوانه؛ إذ يحاول تبرير الخروج على تقاليد الشعر العربي الذي لا يعرف غير القصائد، ويصف هذه التقاليد «بالأفعوان الذي لا يؤخذ إلَّا من خلف وبأطراف البنان.» وبالفعل لم تلقَ هذه المسرحية غير قبول فاتر؛ ممَّا فضَّل معه شوقي أن يعود إلى التقاليد وإلى الدروب المطروقة، وأن يحاول قبل كلِّ شيء أن يكون شاعر الأمراء؛ لكي يصبح أمير الشعراء.

وبالرغم من أن شوقي عندما أخذ يكتب للمسرح كان هذا الفن قد تطوَّر، وأصبح النثر غالبًا عليه، كما أنَّ التراجيديا الشعرية المقصورة على حياة وأشخاص الملوك والنبلاء والأبطال ومشاهير الرجال كانت قد اختفت مع الكلاسيكية، وظهرت بفضل هنريك إبسن النرويجي وبرنارد شو الأيرلندي الدراما الحديثة التي تستقي موضوعاتها وشخصياتها من حياة الشعب ومن بين أفراده، وتتجه وجهة اشتراكية، ولو مزجت بين هذه الوجهة والوجهة الرمزية كما فعل إبسن، أو الوجهة الذهنية كما فعل شو؛ نقول بالرغم من كلِّ هذا التطور فإنَّ شوقي الشاعر بطبعه، والذي لم يكن واسع الاطلاع على تطورات الأدب والفكر الغربيَّين، قد عاد في معظم مسرحياته إلى المذهب الكلاسيكي الذي يستمد مسرحياته الجدية من حياة الملوك والأبطال والمشهورين من الرجال، ويصوغها شعرًا، مثل: «كليوباترا» و«قمبيز» و«عنترة» و«علي بك الكبير»، كما خصَّ الشعب بل سكان حي الحنفي بالسيدة زينب بالقاهرة بالكوميديا الوحيدة التي كتبها شعرًا أيضًا وهي كوميديا «الست هدى».

ويطول بنا الحديث لو حاولنا أن نستعرِضَ مسرحيات شوقي لنحكم عليها أو لها، ونتبيَّن فيها فنَّ الدراما والبناء المسرحي أو طغيان النزعة الغنائية عليها، فأعتذِر عن هذا الحديث مُحِيلًا في ذلك إلى سلسلة محاضرات ألقيتُها عن مسرحيات شوقي في معهد الدراسات العربيَّة العالية بالقاهرة، ونشرَها المعهد في كتيِّبٍ خاص. كما أنَّه يؤسفني أنني لا أستطيع أيضًا تفصيل القول في مسرحيات خليفة شوقي الشاعر عزيز أباظة، وهي الأخرى مسرحيات يغلب عليها الطابع الغنائي، وإذا كانت تحرص أحيانًا أكثر من مسرحيات شوقي على البناء المسرحي والحركة الدرامية، فإنها من جهة أخرى لا ترتفع بطاقتها الشعرية وروعتها الغنائية إلى مستوى الشاعر الفذ أحمد شوقي، كما أنَّ في أسلوبها اللغويِّ كثيرًا من العُسْر وتلمُّس الألفاظ الغريبة.

وأما المسرح النثري المعاصر فمن روَّادنا في الأدب التمثيلي الأستاذان توفيق الحكيم ومحمود تيمور، وإنه لمَّا يستحق التسجيل أن نُقرِّر أنَّ فن المسرح في مصر لم ينتهِ إلى خَلْق فنٍّ أدبيّ فحسب، بل خَلْق هذا الأدب مستقلًّا عن المسرح، حتى رأينا أديبًا كبيرًا كالأستاذ توفيق الحكيم يزعم أنه لا يكتب مسرحياته لكي تُمثَّل في المسرح، بل يكتب بعضها لكي يُقرَأ كلَوَنٍ من ألوان الأدب. وقد أخذ يؤكِّد هذا الرأي دفاعًا عن الكثير من مسرحياته الذهنية التي تُعالِج مشكلات مجرَّدة في حوار مُمتِع ماهر، وإن كان لا يمكن أن يعبِّر عن الحركة المسرحية الدرامية وعن الواقعية النابضة بالحياة التي أخذ الجمهور المصري والعربي يتطلَّبها في فنونها كافَّة، على أثر الانتفاضة الاجتماعية الكبيرة، والوعي السياسي الشامل الذي

أخذ يتغلغل في أعماق الشعب وطبقاته المختلفة الثائرة نحو التقارُب والتجانُس الاجتماعي والثقافي.

هذا وقد أثرى الأستاذ الحكيم تراثنا الأدبي المعاصر بألوان مختلفة وعدد كبير من المسرحيات الجدية والهزلية والذهنية والاجتماعية والرمزية والواقعية، ويُعتبَر بعضها من روائع هذا الفن، مثل: مسرحية «أهل الكهف» ومسرحية «رصاصة في القلب» و«نهر الجنون»، ثم مسرحية «إيزيس» التي أثارت جدلًا ومناقشاتٍ طويلة حول حقِّ الأديب في التصرُّف في وقائع الأساطير القديمة الجوهرية ومضمونها الحيوي، وحقِّه في تفسير رموزها تفسيرًا جديدًا؛ وذلك لأنَّ توفيق الحكيم قد حاول أن يجرِّد هذه الأسطورة الفرعونية القديمة من بعض وقائعها الأسطورية الخارقة؛ لكي يجلو بمضمونها كلِّه من واقع الحياة التي يظن أنها لا تزال مستمرة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة على نحو ما أوضح على لسان باشمهندس الري في قصته المشهورة «عودة الروح»، حيث نرى هذا الباشمهندس يقرِّر أنَّ الفلاح المصري لا يزال يحيا ويزرع ويروي الأرض، ويحصد القمح بالوسائل الفرعونية القديمة، وعلى النحو الذي كان يجري عليه جدُّه الفلاح أيَّام الفراعنة.

وأما الأستاذ محمود تيمور فربما كان أكثر أدبائنا المعاصرين معرفةً ودراسةً لأصول مهنته كأديب؛ فهو يتقن فنَّ القصة والأقصوصة والمسرحية إتقانًا واعيًا مستنيرًا، ويعرف كيف يبني عمله الأدبي، ولكن هذه الصنعة المُتقَنة وطبيعة تيمور كرجل حذِر متحفِّظ هادئ الطبع تُصِيب أعمالَه

الأدبية أحيانًا بشيء من الفتور على نحو ما تصيب «تعادلية» توفيق الحكيم طبيعته وخوفه الفطري من الجرأة، بله التطرف، بالفتور نفسه، وبخاصةٍ في مسرحياته الذهنية التي لا يمكن أن تنجح أو تستثير الناس إلَّا إذا خرجت عن الدروب المطروقة والأفكار السائدة القريبة المنال؛ لتُجابِه الناس بجرأة الفكرة الخارجة عن المألوف أو المعارضة له معارضة تنقدح منها شرارة الدراما.

على أنه إذا كان أدباؤنا المخضرَمون الذين دعوا إلى التجديد في فنون الأدب العربي التقليدية، فخلقوا الأقصوصة والقصة والمسرحية دون أن يتجمَّعوا حول مذاهب محدودة للفكرة والأدب بوسائل وأهداف واضحة متميزة؛ وذلك لطغيان الفردية في النصف الأول من هذا القرن والتمسُّك بالحرية للوطن وللفرد تمسُّكًا شديدًا كردِّ فعلٍ للتاريخ الطويل المرير الذي مرَّت به البلاد في جهادها للتحرُّر من السيطرة الأجنبية، فإنه من الملاحظ أنه منذ خلَّصتنا الثورة تخليصًا كاملًا نهائيًّا من الضغوط المختلفة الخارجية والداخلية أخذت روح الفردية المتطرِّفة تُكبَح جماحها، وأخذت بيئتنا الثقافية والروحية تُهيَّأ لظهور مذاهب فكرية أدبية يَقبَل الأدباء والمفكرون النزول عن جزء من حرِّيتهم وفرديتهم ليلتفُّوا حولها ولينهضوا بعمل جماعي، ويحقِّقوا هدفًا مشتركًا لا بدَّ أن تجتمع عليه الأفكار والقلوب والسواعد، ولعلَّ أول ظاهرة لهذه الروح الجماعية هي تلك الدعوة التي يستميت في سبيلها الآن جيلُنا الأدبي الناهض من الشبَّان الذين يتسع اليوم مجالُ نشاطهم الأدبي والفني شيئًا فشيئًا، ويسعون جاهدين ليحقِّقوا فكرة الأدب في سبيل الحياة، والأدب في خدمة الشعب

والمجتمع، ويستعيروا لهذا الاتجاه الاصطلاح المعروف باسم «الواقعية الاشتراكية». وقد أخذت هذه الواقعية الاشتراكية تؤتي بواكير ثِمارها، وبخاصةٍ بعد نجاح ثورتنا حيث نرى الآن الدواوين ومجموعات الأقاصيص والقصص والمسرحيات يتوالى خروجها من المطابع، وكلُّها تعالج مشكلات المجتمع ومواضع آلام الشعب وآماله وأشواق روحه بأسلوبٍ واقعيٍّ جاد. وما من شك في أنَّ هذا الاتجاه الجديد قد كان ذا أثرٍ فعَّال جدًّا في تلك التعبئة الروحيَّة الواسعة العميقة التي استطعنا بفضلها أن نُجنِّد الشعب كلَّه لمقاومة العدوان الثلاثي على مصر أواخر عام ١٩٥٦.

وكم كان شائعًا أن يرى جمهور القاهرة في أثناء هذا العدوان دُور المسارح مفتوحة على مِصراعيها بالمجَّان؛ ليشهد المواطنون بعض مسرحيات الكفاح الشعبي التي كتبها عددٌ من أدبائنا الشبَّان، ونالت نجاحًا شعبيًّا منقطع النظير، مثل مسرحية «كفاح الشعب» للأستاذ أنور فتح الله وزميل له، وهي تحكي مرحلة من مراحل كفاح سكان القاهرة الأبطال ضد الغزو الفرنسي في أوائل القرن التاسع عشر، أو مسرحية «دنشواي الحمراء» للأستاذ الرحيمي التي تعرِض مأساة قرية دنشواي الشهيرة في مديرية المنوفية.

هذه أمثلة توضِّح إلى حدٍّ كبير كيف أنَّ مجتمعنا الشرقي لم يغيِّر من نظرته المُرِيبة إلى المسرح والمشتغلين به فحسب، بل أصبح ينظر إلى دور المسرح كمعاهدَ لا للثقافة والفهم والتوجيه وحدها، بل للتعبئة الروحية

أيضًا في أخطر مراحل تاريخنا وكفاحنا المقدس من أجل الحرية والاستقلال والكرامة.

وقد انبنى على هذا التغيُّر الواسع في نظرة جمهورنا إلى المسرح وغيره من ألوان الأدب والفن أن اهتمت ثورتُنا الناهضة بهذا اللون من النشاط الحيوي، فأنشأت المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بلِجانه المختلفة التي تدرس كلُّ لجنة منها فنًّا من الفنون؛ لتتبيَّن مصادره واتجاهاته وغاياته، وتعمل على تشجيعه بجميع السبل، ومن بين هذه اللجان لجنة للمسرح أتشرف بعضويتها، وهي توالي اجتماعاتها كلَّ أسبوع؛ لترسم الخطط وتدرس الوسائل المُفضِية إلى نجاح هذا الفن وانتشاره ووصوله مع المسرح الشعبي إلى مدن الريف وقراه، حتى يقوم المسرح إلى جوار المدارس والمعاهد في تثقيف الشعب وتهذيب طبائعه، ورفع مستواه الخلقي والاجتماعي فضلًا عن تطهير نفوسه من بعض آفاتها عن طريق الوعي واللاوعي معًا، ثم تحبيب الحياة والعمل والنشاط إلى جميع المواطنين وغرس الثقة بالنفس وبالغير في نفوس المواطنين.

المسرح الشعبي

ويتجه التفكير الآن على نحوٍ جادٍّ للعمل على تعميم المسرح الشعبي ونشره في مدن الأقاليم وفي قرى الريف، وإن تكن سياسة هذا المسرح الشعبي لم تتقرَّر بعدُ نهائيًّا؛ فهناك من يتصوَّرون المسرح الشعبي كمسرحٍ مُتنقِّل ينطلق من العاصمة ليَحمِل إلى الريف ومدن الأقاليم روائعَ الفن

المسرحي، حتى يتذوَّق الشعبُ هذا الفن، ويستفيد منه في تثقيفه وتهذيبه وتبصيره بحقائق النفس البشرية وحقائق الحياة الفردية والاجتماعية. ومنهم من يرى اكتفاء الدولة بمدِّ يدِ العون للفرق الإقليمية التي يمكن أن تُنشَأ في مدن البلاد وقراها، على أن ينبعَ التأليف المسرحي نفسه من وسط الشعب كما ينبع الممثِّلون أيضًا، وتكتفي الدولة بإرسال مدرِّبين أو مشرفين، وتقديم بعض المساعدات الماديَّة، والمساهمة مع المجالس البلديَّة والقرويَّة في بناء دورٍ للمسرح، وتزويدها بما تحتاجه من معدَّات.

وهناك صعوبة لا تزال قائمة في مشكلة اللغة التي يمكن أن تؤلَّف بها المسرحيات التي ستُعرَض على جمهورٍ أغلبه من الأمِّيين، وهل تكون هذه اللغة هي الفصحى أم العامية أم تتنوع اللغة تبعًا لفنون المسرح المختلفة، فتُفَضَّل العامية مثلًا في المسرحيات الهزلية؟ وأخيرًا تأتي مشكلة اللهجة التي يمكن أن تعمَّ وتنتشر من بين اللهجات العامية المختلفة، وهذه اللهجة يُرجَّح أن تكون لهجة القاهرة لحُسْن جَرْسها وتقبُّل سكان الأرياف لها في مصر، ومعظم إخواننا العرب في الأقطار الأخرى. وإذا كانت القاهرة هي مركز الثقل في العالم العربي، ولها قوة جاذبية متفوِّقة، فإنَّنا نتوقَّع أن يتمَّ ما رجَّحناه من استخدام الجميع لهذه اللهجة في فنون المسرح التي تواتيها العامية أكثر من الفصحى.

وأخيرًا إذا كانت المسرحيات الغنائية والهزلية هي التي أصابت – ولا تزال تصيب – أكبر إقبال من جمهورنا العربي، فإننا نعتقد أنه بمجرد أن تتمَّ نقاهة الشعب العربي من المزاج الحزين الذي سيطر عليه نتيجة للظروف

السياسية والاجتماعية القاسية التي مرَّ بها، فإنَّ هذا الشعب لن يلبث أن يستسيغ فنَّ الدراما بمجرد أن تنتعش روحُه، وتقوى معنويته على نحو ما ازدهر فن التراجيديا خلال التاريخ في عصور المجد القومي، مثل عصر بركليس في أثينا القديمة، وأليصابات في إنجلترا، ولويس الرابع عشر في فرنسا، ثم عصر الثورة العربيَّة في النصف الثاني من القرن العشرين.

الفصل الرابع

الصحف والمجلات

لست أدري هل لا تزال الصحافة تُعتبر السلطة الرابعة في الدولة، أم إن الراديو قد انتزع منها هذه المكانة؟ ولكنني أعلم على أيَّة حال أنَّها لا تزال من أقوى أجهزة الثقافة والتوجيه والسيطرة على الرأي العام.

وأول ما يستحق البحث هو كيف استطاعت الصحافة أن تصل إلى هذه المكانة؟ وما هي الدعائم التي نهضت عليها؟

لقد عُرِفت الصحافة في أنحاء مختلفة من العالم منذ وقتٍ بعيد في القِدَم، عندما كان الملوك والأمراء والحكام يستخدمون الصحف المخطوطة لإبلاغ القوانين والقرارات والأوامر إلى الرعايا والمحكومين، ولكنَّها كانت بالضرورة محدودة الانتشار غالية الثمن وإخبارية خالصة، حتى إذا تمَّ اختراع الطباعة والحروف المتحرِّكة في القرن السادس حدث فيها انقلابٌ كبير؛ إذ أصبح من الممكن طبعُ نسخٍ عديدة من كلِّ جريدة في زمنٍ وجيز وبنفقات أقل كثيرًا من النَّسْخ اليدوي. إلا أنَّ الصحافة ظلَّت مع ذلك محدودة التداوُل غالية الثمن قليلة الصفحات، وذات هدف إخباري خالص، وإن تكن قد أخذت تضيف إلى الأخبار الرسمية أخبارًا أخرى اقتصاديَّة واجتماعيَّة وثقافيَّة وغيرها.

وفي سنة ١٨٣٧ أحدث الصحفي الفرنسي بول جيراردان في الصحافة انقلابًا آخر بالغ الخطورة، بل لعلَّه الانقلاب الذي حدَّد مصيرها، ومهَّد أمامها السبيل لتحتلَّ في عالمنا الحديث تلك المكانة التي أباحت تسميتها بالسلطة الرابعة.

وقد أحدث جيراردان هذا الانقلاب بفكرة عبقرية خطرت له، وهي استخدام الصحافة كوسيلة للإعلانات التجارية، وبفضل ما تُغِلُّه تلك الإعلانات على الصحف من كسبٍ وفيرٍ استطاعت أن تزيد من عدد صفحاتها، وأن تُنوِّع من أبوابها، وأن تُضيفَ إلى مهمَّتها الإخبارية القديمة عدَّة مهامَّ أخرى كالتثقيف والتسلية والتوجيه، ثم السيطرة على الرأي العام. وهي مع ذلك لا تغطِّي نفقاتها فحسب، بل تحقِّق أرباحًا وفيرة رغم رُخْص ثمنها، حتى أخذت تتحوَّل في كثير من البلاد شيئًا فشيئًا إلى صناعةٍ وتجارةٍ مربحة، تعتمد على رءوس الأموال، وتُنافس الكتب منافسةً خطيرة، وإن كانت لا تزال عاجزة عن أن تنهض بمهمَّة الكتاب في التثقيف ونشر المعرفة حتى ليقول في ذلك جورج ديهامل في صفحة ٤١ من ترجمتنا العربية لكتاب «دفاع عن الأدب»: «الجريدة ضرورية لرجلِ القرن العشرين، فهي تفتح عينه عندما ينهض من فراشه، فتوقظه وترميه بحفنةٍ من الوقائع والآراء، والجريدة إفطار الصباح، وهي مكتوبةٌ على نحوٍ يحرِّك الخيال أكبر ممَّا يثقف أي يكون الإدراك، وهي تثير النفس وتقص الحوادث وتعرض الآراء، وفي كلِّ يومٍ تلجأ إلى حِيَلٍ جديدة في الطباعة، كما تُخصِّص للصور التي لا تتطلَّب أي جهد مكانًا يزداد يومًا بعد يوم. وهي تسعى أولًا إلى استهواء القارئ، وهي لا شكَّ تُقدِّم إليه أفكارًا وقواعد وقليلًا من

عسل الأدب، ومن جوهر الفلسفة، ولكنَّها تحمل إليه قبل كلِّ شيء زادًا من أكوام الحوادث اليومية التي لا تزال حارَّة.»

الصحافة والدولة

ومنذ أن أصبحت الصحافة سلطة رابعة في الدولة، وأصبح لها ذلك النفوذ القوي في السيطرة على الرأي العام وتوجيهه، أخذت الدول بشتَّى نُظُمها السياسية تبحث في علاقة الدولة بالصحافة ومدى إشرافها عليها. ولم تكتفِ الدول بالقانون العام الذي يعاقب على بعض الجرائم الصحفية التي تمسُّ سلام الدولة أو الأديان أو الأخلاق أو نظرة المجتمع الأساسية والدعوة إلى استخدام العنف في تغييرها، بل أصدر الكثير منها ما يُسمَّى بقانون المطبوعات الذي ينظِّم حق إصدار الصحف، ويقيِّده أحيانًا بقيود خاصة، مثل قانون المطبوعات المصري الذي ينصُّ على ضرورة إخطار الدولة بالعزم على إصدار أيَّة صحيفة، وانتظار شهر بعد هذا الإخطار تستطيع الحكومة أن تعترض في خلاله على إصدارها، فإذا لم تعترض أصبحت في حكم الموافقة، وجاز إصدار الصحيفة الدوريَّة، كما ينصُّ على ضرورة إيداع ضمانٍ مالي أو عيني بمبلغ ثلاثمائة جنيه في حالة إصدار صحيفة يومية، ومائة وخمسين جنيهًا في حالة إصدار مجلة أسبوعية أو نصف شهرية أو شهرية أو أيَّة دورية كانت، وذلك بينما رأت بعض الدول الأخرى تأميم الصحافة بحيث تصبح كلُّها ملكًا للدولة توجِّهها كيفما شاءت.

والمفكِّرون لا يزالون متردِّدين بين تأميم الصحافة أو عدم تأميمها، ولقد حدث أن ألَّفت حكومة العمال الاشتراكية الأخيرة في إنجلترا لجنةً كبيرة من المختصين ورجال السياسية لدراسة هذه المشكلة، وانتهت اللجنة من بحثها لها بالإيصاء بعدم التأميم حرصًا على حرية الرأي وعلى الحياة الديمقراطية، وبذلك ظلَّت الصحافة حرة غير مُؤمَّمة في إنجلترا، كما هي حرة غير مؤمَّمة في إيطاليا وأمريكا وفرنسا، ومع ذلك نرى أستاذًا جامعيًّا فرنسيًّا مثل ألبير باييه يقول في ص١٠٨ من الكتاب الذي ترجمناه له عن «تاريخ إعلان حقوق الإنسان»: «إن الصحافة في البلاد الرأسمالية لا تتمتع إلَّا بحرية اسمية، وإنَّ رجال الأعمال يسيطرون عليها سيطرة أقسى وأشد ضررًا بحياة الشعوب من سيطرة الدولة.» وذلك عند حديثه عن الوسائل التي يلجأ إليها أصحاب رءوس الأموال في السيطرة على حياة الشعوب وحكوماتها، حيث يقول بعد حديثه عن عدَّة وسائل أخرى: «وثمَّة وسيلة أخرى أكثر من السابقة غلة، وهي وضع رجال المال أيديهم على الصحف باسم حرية الصحافة، وذلك إمَّا بشرائها وإمَّا بالسيطرة عليها بمنحها الإعلانات التي لا تستطيع أن تعيش بدونها أو حرمانها منها، وعندما يتملَّكون هذا السلاح الخطير نراهم يستعملونه بطرق ثلاث؛ أولاها: أن ينظِّموا حملاتِ سبابٍ وتشهير ضد رجال السياسة الذين يرفضون طاعتهم، وهناك وريقات خاصة — صحف — مُخصَّصة لهذه الغاية، وثانيها: اتخاذ التدابير اللازمة لكي تفوز الحكومات المطيعة بتلك الثقة التي تنجح بفضلها في عقد القروض، وأما الحكومات العاصية، فمآلها إلى الانحدار أمام إذاعة الذعر الاقتصادي المُنظَّم. وأخيرًا تأتي الطريقة

الثالثة وهي أخطرها جميعًا؛ إذ نرى الصحافة الكبيرة المُعدَّة إعدادًا فنيًّا قويًّا تبسط تأثيرها المباشر على الرأي العام؛ أي على الناخبين، وبفضل الأخبار المغرضة أو الكاذبة تُملي على جانب كبير من الرأي العام اتجاهات تفكيره.»

وهكذا يجد المفكِّرون أنفسهم في حيرةٍ شديدة، فهم يخشون من سيطرة الدولة على جهاز ضخم كالصحافة إذا دعوا إلى تأميمها، وقد تعتور الدولة حكومات استبدادية فاسدة أو عاجزة عن حماية مصالح الشعوب الحقَّة ومواهب أبنائها الإبداعية التي لا تزدهر إلَّا في جوِّ الحرية، وهم يخشون من جهةٍ أخرى أن يستغلَّ رجالُ المال الجشعون حرية الصحافة الرسمية في السيطرة عليها، وتسخيرها في مصالحهم الظالمة على ذلك النحو القاتم المحزن الذي صوَّره الأستاذ ألبير بابيه. وإلى اليوم لا أعرف مُفكِّرًا واحدًا استطاع أن يقترح حلًّا لهذه المشكلة العويصة.

صحافة الرأي وصحافة الخبر

ويميل أكثر الباحثين إلى تقسيم الصحف إلى صحافة رأي وصحافة خبر، وهذا التقسيم لا يعني وجود صحافة تقتصر على نشر الأخبار، وأخرى تقتصر على نشر مقالات الرأي والتوجيه، وإنما يقصدون بهذا التقسيم تغليب بعضِ الصحف لهذا الاتجاه أو ذاك؛ فهناك صحف تصرف اهتمامها الأول إلى الحصول على الأخبار والسَّبق في نشرها، وبخاصةٍ ما يسمونه بالأخبار الحارة Hot News؛ أي الأخبار الجديدة التي تحقِّق ما

يسمُّونه بالسَّبق الصحفي، بينما هناك صحف أخرى تُعنَى بالرأي والتوجيه والتعليق على الأخبار وإيضاح مغزاها السياسي والاجتماعي، واستخدامها في الدعوة لمذهبٍ سياسيٍّ واجتماعيٍّ معيَّن، وفي تأييد الحكومة القائمة أو معارضتها، وفي الكفاح في سبيل قضايا معينة قوميَّة كانت أو سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية.

ومن حيث أنواع الرأي وموقف الصحف من الحياة العامة، يُقسِّم الباحثون الصحف إلى أقسام ثلاثة: صحف محايدة، وهذه هي الصحف التجارية البحتة البالغة الضرر؛ لأنها لا تريد أن تتحمَّل مسئولية أي رأيٍ في قضايا البلاد الكبرى، وكلُّ همِّها هو الاتِّجار بمهمتها عن طريق الإخبار المجرد أو التسلية والترويح الرخيص أو غير الرخيص، وكأنَّها غريبةٌ عن الوطن وبنيه. وثانيها: الصحافة التي تُسمِّي نفسها مستقلَّة، وهي الصحافة التي لا تلتزم بمذهب سياسي معين، ولا ترتبط بحزبٍ بذاته، بل تزعم أنها تحتفظ باستقلالها في الرأي؛ لتحكم على كلِّ حدث أو ظاهرة عامَّة حكمًا مستقلًّا غير مقيَّدٍ بمذهب ولا حزب. وهذا الاتجاه يبدو في ظاهره سليمًا لا غُبار عليه، ولكنه كثيرًا ما يتمخَّض في حقيقته عن حرص هذه الصحف على أن تظلَّ قادرة على مُمَالأة كلِّ حكومة أو حزب يَلِي الحكمَ حتى تستطيعَ أن تجمع المال في كلِّ عهد، وأن لا تتعرض لأية خسارة أو أذًى. وأخيرًا أتت الصحافة التي تلتزم بمذهب معيَّن أو حزب بذاته، وهذه هي صحف الرأي النضالي التي تمرُّ من التأييد إلى المعارضة تبعًا لتولِّي أنصارها الحكم أو اعتزالهم له، وهي في كافَّة الحالات تدعو لمذهبها أو حزبها، وتروِّج له بين الجماهير من أنصارها وخصومها على السواء. ولقد دلَّت

تجربة صحيفة «الديلي ميل» الإنجليزية على حقيقة هامَّة تخص جميع صحف الدعاية المذهبية أو الحزبية، فقد أُنشِئت هذه الصحيفة في أول الأمر للدعاية لحزب العمال ومبادئه، وكانت في أول الأمر تُخصِّص معظم صفحاتها – إن لم تكن صفحاتها كلها – لتلك الدعاية، ولكنَّها لم تلبث أن أصابها الفشل حتى انحطَّ توزيعها انحطاطًا شديدًا، فاجتمع مجلس إدارتها لبحث أسباب هذا الفشل، وبعد الدراسة العميقة المستفيضة اتخذ الحزب قرارًا يقضي بأن لا تشغل الدعاية الحزبية من صفحات الجريدة أكثر من العُشر، وأن يخصَّص الباقي للمواد الصحفية الأخرى من إخبارية وثقافية وترويحية. ومنذ ذلك التاريخ، وبفضل هذه السياسة، انتعشت الصحيفة حتى احتلت المكانة المرموقة التي تحتلها اليوم بين صحف إنجلترا.

مدارس الصحافة

ونستطيع اليوم أن نميِّز بين مدرستين متميزتين في عالم الصحافة؛ أولاهما: المدرسة التي تؤمن بأنَّ للصحافة رسالةٌ ثقافية وتوجيهية وأخلاقية يجب أن تؤدِّيَها، وثانيتهما: المدرسة التي ترى أن الصحافة تجارة همُّها الأول والأخير هو كسب المال، وهي تحتال على ذلك بكافَّة السبل ولا تتورَّع عن شيء، ولمَّا كانت تُدرك أن أهم مورد للكسب هو الإعلانات، وأنَّ إقبالَ المُعلِنين عليها يزدادُ كلَّما ازداد عددُ ما تطبع من نسخ وازداد توزيع هذه النسخ، فإنها تحرص قبل كلِّ شيء على ازدياد هذا التوزيع، ولو بتملُّق غرائز الجماهير الدنيا، وإشباع فضولهم وإقبالهم على الأخبار المُثِيرة كأخبار الجنس والجرائم والفضائح، وما إلى ذلك من مُثِيرات مدمِّرة.

وتصرُّف هذه المدرسة لا ينمُّ عن خيانة لرسالة الصحف الإنسانية والاجتماعية والثقافية فحسب، بل ينمُّ عن احتقارها للشعب وللرأي العام، حتى لكأنها تنظر إليه نظرتها إلى الحيوانات التي يقول عنها مَثلُنا الشعبي السائر: «حِش وارمي لها.»

وليس من الصعب تمييز هذه المدرسة عن تلك؛ إذ يستطيع الإنسان بنظرةٍ عابرة إلى الصفحة الأولى من كلِّ جريدة، وإلى «المانشتات» الكبيرة التي تضعها على رأسها أن يميِّزَ إلى أي مدرسة تنتمي. فالمدرسة التي تهتم برسالة الصحافة الأمينة تبرز في مانشتاتها الأحداث القوميَّة والوطنيَّة والعالميَّة الجادَّة الكبرى، وتركِّز عليها الاهتمام، بينما نرى المدرسة الأخرى، مدرسة التجارة بحياة الناس وكرامتهم لا تختار مانشتاتهم إلَّا من الأحداث التافهة المثيرة، في الوقت الذي يعجُّ فيه العالم ويعج الوطن بكُبْرَيات الأحداث.

ومن غريب الأمر أن هذه المدرسة تزعم أنَّها تمثِّل أحدث تطوُّرات الفن الصحفي، وأنها تقيم هذا الفن على حقائق النفس البشرية وحاجات الجمهور، وذلك مع العلم بأنه لو صحَّ أنَّ الجمهور فاقد الوعي والإرادة إلى هذه الدرجة لوجب على الصحافة النزيهة أن تَعْملَ على أن تَقِي هذا الجمهور شرَّ نفسِه، وأن تُجاهِد للأخذ بيده حتى يصلَ إلى مستوى الرشد الإنساني السليم والوعي الثقافي والسياسي الكامل. وإنه لمن سوء الحظ أن نلاحظَ أنَّ صحف هذه المدرسة قد أصابت في العالم العربي نجاحًا غير مشروع حتى أخذت عَدْواها تنتقل منها إلى الصحف الجادَّة، وبذلك رأينا

بعض الصحف تحاوِل منافستها، وهي – لِنَكد الطالع – ليست منافسةً إلى أعلى، بل منافسةً إلى أسفل.

المجلة وسط بين الكتاب والجريدة

وأما المجلات والدور الذي تلعبه في حياتنا الحديثة، فيُخيَّل إليَّ أنَّ جورج ديهامل قد أحسَّ تحديده في كتابه «دفاع عن الأدب» حينما قال: «وفي خلال السنوات الأخيرة غيَّرت المجلة من منظرها، والتمست لها مظهرًا جديدًا، فلدينا اليوم المجلة الأسبوعية التي تُحافِظ على مظهر الجريدة، وإن قدَّمت مادَّةً أغنى ولجأت إلى شيء من التراجُع في الزمن لتحكم على الوقائع والناس. والمجلة تجمع بين الجريدة والكتاب، وهي كما يدل معنى لفظها الاشتقاقي تسعى أو تحاول أن تسعى إلى أن تستجلي – أي توضِّح – حقبة من العالم، وهي قد تظهر مرةً كلَّ خمسة عشر يومًا، وأحيانًا مرة واحدة في كلِّ شهر، ولها على الحوادث اليومية نوع من الرقابة، وهي تصفِّي تلك الحوادث، أو على الأصح ترفع من قِيمتها إذ يمرُّ ما يعلو تفاصيلها من غبارٍ بمُنْخُلها، فيختفي ولا يبقى منها إلَّا ما يصلح لأن يكون غذاءً لتكوين النفوس الحريصة على ذاتيَّتها. فالمجلة الحقيقية يجب أن تحمل أثرًا لكلِّ ما يحدث في العالم من أمور هامَّة؛ إذ من واجبها أن تعلِّق على الكتب، وأن تذكر الحوادث، وأن تحكم على أعمال الرجال وتُظهِر أخلاقهم. والمجلَّة التي تستحق هذا الاسم جديرة بأن تقدِّم – علاوة على ما سبق – تآليف جديدة قادرة على أن تعكسَ الروح الخالدة في مغامرتها

اليومية؛ إذ يجب أن تكون عالمًا صغيرًا ترتسم فيه عناصر العالم وتُفصَّل تبعًا لدرجة عِظَمِها وأهميتها الحقيقية.»

«ومثل هذه المطبوعات تشاطر الكِتَاب حياته؛ لأنها تأخذ مظهره لا مظهر الجريدة، وهي لا تموت فورًا إذ تسير إلى إحدى رفوف مكاتبنا وتستقر به حيث تبقى – كالكتاب – تحت تصرُّفنا، وكثيرًا ما نرجع إليها فتجيب على أسئلتنا، وتُذكِّرنا بما كانت عليه في هذه السنة – أو ذلك الفصل – أعمالُ الناس ومؤلَّفاتهم وأفكارهم وطرق إحساسهم أو تعبيرهم.»

«فللمجلات مكان وسط بين الكتب والجرائد، وهي لازمةٌ لحفظ التوازن العقلي في تلك البلاد التي تُعتبَر اليوم مسئولة عن كنز حضارتنا، ولقد مضى الزمن الذي كانت تتألَّف فيه كلَّ ستة أشهر جماعة من الكتَّاب لإصدار مجلة أدبية، وإن كان بعضٌ من القرَّاء الشبان لا يزالون حتى اليوم يفعلون ذلك على نحو مصغَّر وبثمنٍ قاسٍ من التضحيات، فالورق غالي الثمن، والطبع غالٍ، وإقبال الجمهور ضعيف، وانتباهه تجذبه آلافٌ من الرسائل وتستلبه، فحياة المجلة لا تتطلَّب مالًا فحسب، بل كثيرًا من الجهد وبخاصةٍ من الإيمان والحب، كما تتطلَّب تجرُّدًا تامًّا عن الحرص على المنفعة المادية.»

«ولن يغيبَ عن بعضِ مَن يلاحظون العالم الحديث أن يستنتجوا أنَّ العالم بلا ريب في سبيل التطوُّر، وأنَّه لم يَعُد للمجلات إلَّا أن تختفي، ولكني ما زلت أعتقد أنه لو تمَّ ذلك لكانت فيه كارثة؛ فالمجلات تمثِّل نوعًا من النشاط العقلي يلوح لي أنه ألزم ما يكون لي في هذا العصر المُضطرِب. فهناك من مجهودات

الروح المستمرَّة النشاط، والتفكير الدائم الخَلْق، والدراسة النشطة، ما لا يستطيع أن يظهر إلَّا بفضل أحدث المجلات الأدبية؛ فالكتاب ضخم بطيء والجريدة موجزة عابرة، وهناك مجال – لمعالجة الحوادث والرجال والكتب ونقدها – يتطلَّب المجلة التي هي الرسول الطبيعي للروح اليقظة وللفكر الذي لا يريد أن يتخلَّى عن رسالته، فاختفاء مجلة أدبيَّة في الوقت الحاضر يُعَد كارثةً على التفكير المهدَّد في نشاطه، وفي وسائل إذاعته.»

وعلى ضوء هذا التحديد نستطيع أن نتبيَّن الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه المجلات، لا في نشر الثقافة فحسب، بل في تسجيل كلِّ إبداع وابتكار وتقدُّمٍ في مجال الثقافة والأدب والفن. والمجلة على هذا التحديد تفْضُل الصحف اليومية كجهاز للثقافة الجادة، ولنشر الوعي والمعرفة بين جماهير الشعب، وإن يكن من المؤكَّد أنها كثيرًا ما تكون أرفع مستوًى وأشقَّ فهمًا من أغلب ما يُنشَر، أو يمكن أن يُنشَر في الصحف اليومية. كما أنَّ المجلة يمكن الاحتفاظ بها والعودة إليها، وهي بحكم مادَّتها لا تفنى ليَومِها كما تفنى الصحف، بل إنَّ الكثير من موادِّها لا يستحيل بمضيّ الزمن إلى وثائق تاريخية أو مصدر للتاريخ كما يحدث بالنسبة إلى الصحف اليومية، بل تظل تلك المواد حيَّة دائمة التأثير والإفادة كالمادة التي تتضمنها الكتب سواء بسواء، وفي كلِّ هذا ما يوضِّح الأهمية الكبرى التي يجب أن يعلِّقها رجال التربية والتثقيف الشعبي على المجلات الجادَّة النافعة التي وضَعَ ديهامل حدودَها في حديثه السابق، وإن كنا لا نستطيع إلَّا أن نلاحظ أن تقسيم المنهج الصحفي إلى منهج تجاري ومنهج ذي رسالة، قد أخذ يظهر هو الآخر في المجلات، وبخاصةٍ الأسبوعية منها حيث نجد بعضها تافهًا فعلًا لا يحترم قرَّاءه، ولا يحرص على أن يقدِّم لهم شيئًا ذا غَنَاء، وكلُّ همِّه هو تملُّق غرائز الجماهير، وإشباع نهمها إلى

الإثارة والفضول الساذج، حتى ولو كان هذا الجمهور لا يزال محتاجًا إلى وصاية تَقِيه شرَّ نفسه.

أمل المستقبل

وإذا كانت الصحف والمجلات تستطيع أن تنفع الشعوب، وأن تضرَّها إلى هذا الحدِّ المخيف، وكانت لا تزال تتعثَّر بين المحاولات المختلفة التي تُبذَل للسيطرة عليها من ناحية الدولة، أو من ناحية الرأسمالية، وكانت أخيرًا لا تزال موزَّعة بين مدرستي الصحافة التي أوضحنا منهجَ كلٍّ منها وأهدافه فيما سبق من قول، فإنَّنا نعتقد أنَّ رُقيَّ الشعوب ومحْوَ أميَّتها ورفع مستواها الثقافي والاجتماعي هو الحلُّ الحاسمُ الذي سيضع حدًّا لحيرة المُفكِّرين في البحث عن حلول للمشاكل الحيوية الخطيرة التي تُثِيرها أوضاع الصحافة ومشاكلها؛ وذلك لأنَّ الشعب الواعي يستطيع أن يفرضَ على صحافته أشد أنواع الرقابة إحكامًا، وذلك بإقباله الواعي على ما يروقه وينفعه منها، وإعراضه عما يسوءه أو يهدر مصالحه الحيوية وحاجاته الثقافية والروحية اليقظة، وعندئذٍ سيُرغِم الشعبُ هذه الصحافة على أن تكونَ في خدمته مهما تكن سطوة المسيطرين عليها أو إمكانياتهم.

الفصل الخامس

الكتاب

وأخيرًا ننتهي إلى أهمِّ جهاز من أجهزة الثقافة وأعمقها أثرًا، وهو الكتاب الذي وإن كانت الأجهزة الأخرى – وبخاصةٍ الأجهزة الآلية كالإذاعة والسينما، ثم الصحف – آخذة في منافسته منافسة شديدة، إلَّا أنَّ تطوُّر العالم الحديث يُنبِئ بأن الكتاب لن يستردَّ مكانته فحسب، بل سيعود إلى الصدارة بين أجهزة الثقافة المختلفة؛ وذلك لعدة أسباب:

(١) أنَّ شعوب العالم كلها قد تنبهت إلى خطر الأمية، واتخذت من محاربتها أساسًا لكلِّ نهوض ماديٍّ وصحيٍّ واجتماعيٍّ؛ فالمال ككل شيء آخر يمكن أن يُساء استخدامه، أو أن تضيع فائدته إذا وُضِع بين أيدي الجهلاء، بحيث يمكن القول إنَّنا لسنا على ثقةٍ من أنَّ العامل الجاهل سوف يستفيد الفائدة الحقَّة من رفْع أجره. ونحن نلاحظ لسوء الحظِّ في الأوساط الجاهلة كيف أنَّ العامل لا يكاد يرتفع أجْرُه حتى يفكِّرَ بجهله في الزواج من زوجةٍ أخرى أو أكثر. وبدلًا من أن يُنفِق ما أصابه من دخلٍ أكبر في الانتقال إلى مسكنٍ صحيٍّ، وتناول غذاء أحسن، كثيرًا ما نراه يستخدم هذا المال الفائض في تناوُل المخدرات التي تقوِّض حياته وحياة أسرته، وتؤدِّي إلى حرمان هذه الأسرة من الغذاء الكافي. والذي لا شكَّ فيه أنَّ الجهل من أهم أسباب هذه الكوارث التي يجهل الأميُّون مدى خطورتها،

كما أنَّ الجهل خليقٌ بأن يعوق جميع مشروعات الصحة الوقائية والعلاجية عن أن تُؤتِي ثمارها؛ وذلك لأن كلَّ هذه المشروعات لا بدَّ من معاونة الشعب في تنفيذها، وهو لن يُعاون إلَّا إذا أدرك أهميتها وجدواها على حياته وآمن بها. وهذا الإدراك لا يستطيعه جاهل.

(٢) أنَّ الخط الفاصل بين العمل العقلي والعمل الجسمي قد أخذ في الزوال؛ فالعلم الآن يغزو كافَّة الميادين حتى ليتوقَّع العالم أن تنمحي في المستقبل القريب كلُّ ضرورة للمجهود العضلي الذي ستحلُّ محله الآلات، التي لا تحتاج في إدارتها إلَّا إلى مجهود ذهني وعصبي، وهذا المجهود يحتاج إلى معرفة سابقة وتدريب وثقافة علمية كافية، وكلُّ هذا لن يقدِّمه إلَّا الكتاب، حتى رأينا منظَّمة اليونسكو ترصد جائزةً كبيرةً هي جائزة كالينجا التي تُمنَح سنويًّا لأحسن كاتبٍ يؤدِّي خدمةً ممتازة في نشر الثقافة العلمية بين الجماهير. وقد أُعطِيت جائزة سنة ١٩٥٧ للعالم الفيلسوف برتراند رسل الذي كتب بهذه المناسبة مقالًا قال فيه: «إنَّ العلوم الحديثة والاكتشافات والاختراعات وضعت بين أيدي الحكَّام والمحكومين قوَّة هائلة يمكن استخدامها للخير، كما يمكن استخدامها للشر. فإذا كان الرجال القابضون على زمام هذه القوة لا يعرفون ما تنطوي عليه من عناصر الخير أو الشر ولو معرفة محدودة، فإنَّهم لن يتمكَّنوا من استخدامها بحكمة ودراية. وفي البلاد الديمقراطية لا بدَّ من تلقين الثقافة العلمية لرجال الحكم، ولعامة الناس في وقت واحد، وكان العلماء من قبلُ ينظرون باستخفاف واستنكار إلى الكُتَّاب الذين يبذلون نشاطهم في الكتب والصحف لنشر العلوم، وجعلها في مستوى القارئ العادي بحيث تعمُّ

فائدتها الطبقات الشعبية، ولكن هذه النظرية تغيَّرت الآن، وأصبح من الواجب العناية بنشر الثقافة العلمية حتى نمحو الأمية العلمية بين الجماهير. وكم من الناس يعرفون الآن ما يجب أن يعرفوه عن الطاقة الذريَّة، وما يترتَّب على استخدامها وكيفية هذا الاستخدام. إنَّ الثقافة العلمية التي ندعو إليها هي إدخال العلوم كفرعٍ في نشر الثقافة، والاهتمام بالعلوم بقدر الاهتمام بالأدب والشعر والموسيقى، هي تنوير الجماهير لكي تدرك كلَّ ما يجب أن تُدرِكَه من حقائق، وتعرف ما يجب أن تعرفه من خفايا العلوم، حتى تكون لها قوتها وأثرها في توجيه العلماء والساسة إلى استخدامها في سعادة البشرية دون استخدامها في التدمير والفناء.»

(٣) وهذه الملاحظة الأخيرة لبرتراند رسل توضِّح سببًا آخر من الأسباب التي تدعونا إلى التفاؤل فيما يختص بمستقبل الكتاب، حامل الثقافة الأول. فالشعوب سوف تُقبِل بلا ريب على التزوُّد بالمعرفة العلمية لكي تستطيع فرض رقابتها الضرورية على مكتشفات العلم، وكيفية استخدام تلك المكتشفات والبعد بها عن الانحراف؛ فالمكتشفات العلمية كما أثبتت أبحاث الذرة يمكن أن تُستخدَم في خدمة الإنسان ورفاهيته، كما يمكن أن تُستخدَم في فنائه وتدمير ثرواته، وإدراك الشعوب لخطورتها هي التي ستنبِّهها إلى ضرورة فرض رقابتها على الحكام الحمقى الذين قد يفكِّرون في استخدامها في الفناء والتدمير، وصرفها عن خدمة الحياة. كما أنَّ معرفة الجماهير بالكفاية الإنتاجية الضخمة للآلات، وإمكان حلولها محل الأيدي العاملة هي التي ستمكن الجماهير من الاحتفاظ بحقها في الحياة، ومنع الآلات من أن تحرمهم من قوتهم. ومن المؤكَّد أنَّ وعيَ

الجماهير المتزايد هو الذي حال، وسوف يحول، دون فقدانهم فرص العمل، وكسب قوتهم أو انتزاعه من بين براثن الرأسماليين الذين يريدون أن تستغلوا الآلات في محاربتهم. وفي بلاد العالم أجمع لا نجد اليوم غير نظامين: نظام أمَّمت فيه الدولة الآلات والمصانع، وسلَّمت بحقِّ كلِّ فرد في العمل، وكسْب قوت حياته من هذا العمل، بحيث نراها تهيِّئ فرص العمل لكلِّ فرد، فتعترف بمسئوليتها عن خلْق هذه الفرص، وتحديد أجر عادل للعامل؛ ونظام تقوم فيه النقابات بالدفاع عن حقوق العمَّال لدى أصحاب رءوس الأموال، فتطالب مثلًا بتخفيض ساعات العمل حتى تتيح لأكبر عددٍ من العمال فرصة العمل بواسطة نظام الدوريات، مع الاحتفاظ بمستوى الأجور بحيث لا تتأثر بخفض ساعات العمل، بل المطالبة بزيادتها كلما ازدادت الكفاية الإنتاجية للآلات والمصانع. كل ذلك فضلًا عن المحاولات الاضطرارية التي يلجأ إليها أصحاب المصانع لإشراك العمَّال في أرباح المصانع عن طريق بيع بعض الأسهم لهم بالتقسيط، أو تحديد نسبة من الربح للعمال، وإشراكهم في إدارة المصانع، حتى رأينا أمريكا تخترع ما تسميه اليوم بالرأسمالية الشعبية. وكلُّ هذه التطوُّرات والمشروعات والنظم تتطلَّب معرفةً وثقافةً فنيةً واقتصاديةً وعلميةً، لا بدَّ للعمال أن يُحصِّلوها ليستطيعوا الدفاع عن حقِّهم في الحياة، ومن البديهيِّ أنَّ الكِتَاب سيظل الوسيلة الأولى لكلِّ هذه المعلومات والثقافات.

إنَّ التطور العالمي يوحي بأنَّ الشعوب سوف تتغلَّب إن عاجلًا وإن آجلًا على كافَّة العقبات التي تعوق انتشار الكتب والإقبال على قراءتها؛ فجميع شعوب العالم اشتراكيةً كانت أم رأسمالية، تتطوَّر نحو تخفيض ساعات

العمل اليومي والإقلال من المجهود العضلي أو العصبي أو الذهني الذي يبذله العمال على نحوٍ منهكٍ لقواهم مستغرقٍ لطاقتهم. وليس من شكٍّ في أنَّ العامل والفلاح الذي سيجد في نفسه فضلًا من الطاقة ومتَّسعًا من الفراغ سوف يُقدِم على قراءة الكتب والاستفادة منها، وبخاصةٍ عندما يكمُل وعيُه وإحساسه بأنَّ الثقافة التي سيحصّلها من الكتب قد أصبحت ضرورةَ حياة، ووسيلة عيش، ودفاعًا عن حقوقه، ولم تَعُد ترفًا يمكن الاستغناء عنه. كذلك الأمر في العائق الاقتصادي، فإنَّ تطور العالم نحو رفع مستوى الأجور، وربط هذا المستوى بقوَّة الشراء الفعليَّة للنقود لا بدَّ أن يؤدِّي إلى تمكين العمَّال والفلاحين من شراء الكتب على نحو ما يشترون الخبز، وبخاصةٍ إذا نظَّمت الدولة على نحوٍ أو آخر طريقة طبْع الكتب ونشْرِها وتوزيعها وبيْعها على نحوٍ يضمن رخص ثمنها، أو على الأقل عدم المغالاة في هذا الثمن، باعتبار أنَّ الكتب لم تَعُد سلعةً عاديَّة من سلع التجارة، بل أصبحت مرفقًا عامًّا ووسيلة حياة.

خطط التنظيم

على أنَّ هذا التطور الذي نتوقَّعه لا يمكن أن يتحقَّق كله آليًّا، وإنما ذكرنا مبرّراته لندلَّ على أن المجهود الذي يمكن أن يُبذَل في هذا السبيل لن يضيع سدًى ما دامت له مُذْكياتُه النابعة من حقائق واقعنا الإنساني الراهن.

ولكن ما هي المجهودات التي يجب أن تُبذَل؟ وكيف نستطيع تنظيمها؟ وأُحبُّ هنا أن أقصر الحديث على عالمنا العربي؛ لأنَّ مشكلاته لا

تتضمَّن المشكلات الإنسانية العامة فحسب، بل تُضاف إليها مشكلات أخرى محلية، وفضلًا عن أنَّ واجبنا الأول يقتضي أن نعالج مشاكلنا قبل أن نعالج مشاكل الغير أو مشاكل الإنسانية العامة.

والذي لا شك فيه أن من واجبنا أن ننظر في عالمنا العربي إلى مشكلة القراءة وضرورة حلِّها نظر البلاد المتطورة التي أصبحت تنظر إلى القراءة والتزوُّد بالمعرفة نظرَها إلى الغذاء المادي سواء بسواء، بحيث تستمر عملية القراءة والتثقيف باستمرار الحياة، ولا تتوقَّف إلَّا بالموت الذي تتوقَّف به أيضًا عملية التغذية البدنية. والمشكلة على هذا الوضع تتطلَّب تنظيمًا وتخطيطًا لمراحل هذه التغذية الروحيَّة المتتابعة.

فيجب أن ننظر أولًا في كيفيَّة إنتاج الكتب التي نحتاجها لهذه التغذية العامة، كما يجب أن ننظرَ في كيفية توزيع هذا الغذاء، وتمكين عامَّة الشعب منه، وتسهيل وسائل الاستفادة به.

وإنتاج كتب العلم والأدب والفن والثقافة المبسَّطة يتطلَّب أولًا وجود العلم والأدب والفن والثقافة في لغتنا العربية. وليس بخافٍ أن نهضتنا الثقافية والعلمية والأدبية والفنية الحديثة التي أخذت تظهر في عالمنا العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر، قد بدأت متأخِّرة عنها في العالم الغربي بثلاثة قرون على الأقل؛ إذ إنَّ النهضة الأوروبية الحديثة قد أخذت تظهر ابتداءً من القرن السادس عشر في البلاد الأوروبية. ولا يجوز أن يتصوَّر أحدٌ أنَّنا سنحتاج إلى ثلاثة قرون أخرى لكي نعوِّض ما فات، وذلك بشرط أن نعتبرَ

الحضارة والثقافة والعلم الأوروبي وغير الأوروبي ملكًا لنا كما هو ملكٌ للأوروبيين والأمريكيين والروس، فهو ليس من إنتاجهم وحدهم، بل هو إنتاج استند إلى تراثٍ بشريٍّ كبير تجمع في العصور القديمة والوسطى التي ساهم فيها عالمنا العربي والشرقي مساهمةً كبرى في خلق هذا التراث.

وعلى أساس هذه النظرة الواعية يجب أن يبدأ عالمُنا العربي والشرقي بحركة ترجمة ونقل واسعة النطاق، تنقُل إلى لغتنا العربية كنوز العلم والمعرفة التي يمتلكها العالم المُتحضِّر المعاصر، وإلا فكيف نريد مثلًا أن نؤلِّف كتبًا مبسَّطة لعامة الشعب في العلوم والآداب والفنون والفلسفة والاجتماع والسياسة، ونحن لم ننقل بعدُ كلَّ هذا إلى لغتنا، بل لا تزال جامعاتنا تُدرِّس الكثير من العلوم كالطب والكيمياء والطبيعة، وبعض فروع الهندسة باللغات الأجنبية وبخاصةٍ اللغة الإنجليزية، وإذا كانت لغتنا الفصحى نفسها لم تُستخدَم حتى اليوم في تدريس هذه العلوم في الجامعات، فكيف نريد أن نؤلِّف فيها كتبًا مبسَّطة باللغة الدارجة أو العامية لجمهور الشعب؟ وإذا ذكرنا أنَّ اللغة العامية أو اللغة الدارجة قد ظلَّ استعمالها مقصورًا بسبب جهل مَن يستخدمونها، وضيق أفقهم الثقافي على ضرورات الحياة المادية، وفي حدود المعاني والقِيَم المختصرة التي تقتضيها حياة الأمِّيين، فكيف يمكن أن تتَّسع هذه اللغة للتعبير عن العلوم والثقافات الواسعة التي تتسع لها لغات المتحضِّرين الواسعة الآفاق؟

وعلى هذا النحو يتضح كيف أنَّ الخطوة الأولى يجب أن تكون نقْلَ العلوم والثقافة أولًا إلى اللغة العربية الفصحى، ولكن إلى أن تتمَّ هذه

العملية الجبَّارة، هل نظل ساكنين ساكتين، ونترك الشعب محرومًا من المعرفة والثقافة في عالم امَّحي فيه، كما قلنا، الخطُّ الفاصل بين العمل العقلي وبين العمل الجسمي؛ أي بين العلم وبين الإنتاج المادي؟ والجواب هو: بالطبع لا. فمن الواجب أن نشرع فورًا في تأليف كتب المعرفة والثقافة المبسَّطة. وهنا نتساءل أيضًا: هل يجب أن نعْتمِد في هذا الصدد على الكتب الأجنبية المبسَّطة نقوم بترجمتها إلى اللغة العربية أو اللغة الدارجة؟ أم نحاول نحن تكليف علمائنا ومثقَّفينا تأليف هذه الكتب؟ ونحن إذا راجعنا كتب العلم والثقافة الأوروبية أو الأمريكية المبسَّطة لن نلبث أن نتبيَّن أن هذا التبسيط لا يزال أعلى من مستوى البيئات المتخلِّفة كبيئتنا العربية، وإلَّا فهل يحسب أحدٌ أن كتابات برتراند رسل التي بسَّط فيها العلم والثقافة، ونال بفضلها جائزة كالينجا لسنة ١٩٥٧ يمكن أن يقرأها ويستفيد منها عامَّة شعبنا ممَّن تعلموا فك الخط، بل متوسطو التعليم من أفراد هذا الشعب؟ ولهذا سُرِرت أيَّما سرور بمجموعة الكُتَيبات التي أعدَّها هذا المركز ضمن السلسلة التي يُسمِّيها سلسلة المتابعة؛ أي متابعة تعليم وتثقيف مَن يفرغون من مرحلة التعليم العام الإجباري في بلادنا، ويا حبَّذا لو توفَّرت الجهود لتوسيع هذه السلسلة وتكميلها بحيث تشمل أوسع ما يمكن أن تشمله من نواحي العلم والثقافة، وحبَّذا أيضًا لو أقبلت دِوَلنا على نشر هذه السلسلة، ووضعها في متناول ملايين العرب الذين يفتقرون إليها وإلى أمثالها أكبر الافتقار، وبَحَثَتْ عن وسائل لتشجيع قراءتها والإقبال عليها.

ولو أننا تركنا مشكلةَ الإنتاج لِنواجه مشكلة التوزيع للاقينا عدَّة مشاكل أخرى؛ ففي البلاد العربية لم تصل أجور العمَّال والفلاحين بعدُ إلى

مستوًى يسمح لهم بشراء الكتب، كما أنَّ تشريعات العمل لم تتقدَّم بعدُ، بحيث تُوفِّر لهم فيضًا من الطاقة ومتسعًا من الفراغ يتمكَّنان بهما من الإقبال على القراءة بفرض أنهم تعلَّموها. كما أن عمليات التصنيع واستخدام الآلات في الإنتاج لم تتسع بعدُ على النحو الذي يوفِّر من طاقة البشر، ويسمح في الوقت نفسه برفع مستوى أجورهم. وفي مثل هذه البيئة تزداد مسئولية الدولة، ويزداد واجبها في تمكين المواطنين من الحصول على الكتب وقراءتها؛ وذلك بتعميم نظام المكاتب العامة وفروعها، بحيث تنشأ في كلِّ قرية أو في كلِّ مدرسة أوليَّة أو ابتدائية أو وحدة مجمَّعة مكتبةٌ تزوِّدها الدولة بعدَّة نسخ من كلِّ كتاب يصلح للقراءة العامة، وأن يُوضَع لنظام الإعارة قواعد سمحة تستند إلى اعتبار الكتب سلعة استهلاكية غير خالدة، بحيث لا يستحوذ الرعب على أُمَناء تلك المكاتب عندما يضيع كتاب أو يتمزَّق أو يبلى، ويحاسبون عليه حسابًا عسيرًا، مما يشمل حركة الإعارة في المكتبة. وإذا كانت الدولة تنفق الملايين لتوفير الرغيف الرخيص للمواطنين، فلماذا لا تنفق مثلها أو بعضها لتوفير الغذاء الروحي وهو الكُتُب؟ وإذا كنا لا نريد تأميم طبع الكتب ونشرها، ومجازاة المؤلِّفين عن مجهودهم؛ وذلك حرصًا على حرية الفكر وعلى انطلاق دوافع الإبداع عند المواطنين، فلا أقلَّ من أن تصبح الدولة ناشرًا كبيرًا، وأن تؤسِّس هيئة خاصة لمباشرة هذه المهمة الإنتاجية الكبرى؛ وذلك لكي تقوم هذه الهيئة أولًا بنشر كتب الثقافة والعلم العميقة التي لا تُعتبَر سلعة تجارية تُقبِل عليها دُور النشر التجارية الهدف، ثم نشر كتب العلم والثقافة المبسَّطة التي يكتبها علماؤنا وكبار أدبائنا ومثقَّفينا للقراءة العامة. ومن الواجب أن

تُخفَّض أثمان هذه الكتب إلى أدنى حدٍّ ممكن، ولو تحمَّلت الدولة في سبيل ذلك بعض النفقات على نحو ما تتحمَّل فرق ثمن الرغيف مثلًا بين قيمته السوقيَّة الفعليَّة وثمن بيعه للمُستهلِكين.

صورة المعرفة

والصورة التي يحسُن أن تتخذها كتب المعرفة والثقافة المبسَّطة تحتاج إلى شيءٍ من النظر والدراسة، فهل تتخذ هذه الكتب صورة العرض التقريري أم تتخذ إحدى الصور الأدبية أو الفنية التي تغري بالقراءة، وتُنشِّط الإقبال عليها، وتعتمد على الحِيَل الأدبية المختلفة كالإشارة والتشويق في صورتي القصة والدراما؟

وهنا نواجه أيضًا نظريتين تربويتين مختلفتين: إحداهما تقول بأن الثقافة والمعرفة لا يمكن تحصيلهما تحصيلًا صحيحًا مفيدًا إلَّا في حالة نفسية جادَّة، وإرادة صادقة، واستعداد لبَذْل المجهود المطلوب والصبر عليه. وهذه الحالة النفسية الخاصة لا تتوفَّر إلَّا لقارئ الكتاب المؤمِن بهدف ما يبذل من جهد، والمُستعِد لبذل هذا الجهد والصبر عليه. وهذا هو قارئ كتاب العرض التقريري، وأما قارئ القصة والدراما التي تحتال بصور الأدب والفن لنشر الثقافة والمعرفة، فقارئ غير مؤهَّل نفسيًّا لتحصيل هذه المعرفة وتلك الثقافة، ولا جدوى من الاحتيال عليه لتلقينه تلك المعرفة أو الثقافة. ولا وجه للمقارنة هنا بين مثل هذا القارئ والمريض الذي نحتال

عليه لتجريعه الدواء بتغليفه في برشامة يسهل ابتلاعها؛ وذلك لأنَّ القراءة لا يمكن أن تكون مُجدِية إلَّا إذا أصبحت عملًا إراديًّا مستمرًّا.

وفي رأينا أنَّه من الممكن التوفيق بين النظريتين والجمع بينهما في عملية التثقيف الشعبي الواسعة التي نريدها؛ وذلك بأن يهدف المُشرِفون على هذه العملية إلى تأليف سلسلتين من هذه الكتب لا سلسلة واحدة، وأن تتخذ السلسلة الأولى الأكثر تبسيطًا صورة القصة أو الحوار، فمن أمثال تلك الكتب يمكن أن يبتدئ القارئ في تذوُّق طرف من تلك المعرفة أو الثقافة والإحساس بجدواها على حياته، وبذلك نستثيره لطَلَب المزيد من هذه المعرفة أو الثقافة، ونشجِّعه على بذل الجهد والصبر عليه في مطالعة السلسلة الثانية التي تتخذ طابع العرض التقريري، وتتوسَّع في تقديم المعرفة أو الثقافة وتثبيتهما في نفس القارئ في هذه المرحلة الثانية من مراحل تثقيفه. والعيب الوحيد الذي يَرِد على هذا الاقتراح هو طبعًا مضاعفة الجهد والنفقات في إعداد سلسلتين بدلًا من سلسلة واحدة. وإن يكن مثل هذا العيب يمكن تلافي بعضه بتبصير القرَّاء بأنهم يستطيعون اختيار هذه السلسلة، أو تلك حسب مستوى ثقافتهم ووعيهم وإرادتهم وصَبْرهم.

فعالية هذه الأجهزة

والآن وقد فرغنا من استعراض أجهزة الثقافة المختلفة من إذاعة وسينما ومسرح وصحف ومجلات وكتب، نستطيع أن نَنظُر في فعاليَّة كلٍّ

من هذه الأجهزة، وفي وسائل الاستفادة منها في الاتصال بالجماهير لتثقيفها وتهذيبها وتوجيهها والترويح عنها.

وعند النظر في فعاليَّة هذه الأجهزة نستطيع أن نعود إلى التقسيم الذي أشرنا إليه في المحاضرة الأولى من هذه السلسلة، وهو تقسيمها إلى أجهزة آلية وأجهزة غير آلية، وذلك على أن نُلحق المسرح تجوُّزًا بالقسم الأول، باعتبار أنه يعتمد على الكلمة المسموعة، وعلى المنظر المشاهد، وهما الوسيلتان اللتان تعتمد عليهما الإذاعة والسينما.

وأجهزة القسم الأول تستند كما قلنا إلى قانونٍ بشريٍّ خطير يقوَى نفوذُه في الحياة العصرية المُرهِقة للأعصاب، وهو قانون «أقل الجهود»، فمُشاهِد السينما أو المسرح أو التلفزيون والمستمع إلى الراديو لا يبذل من الجهد العصبي مثل ما يبذله قارئ الكتاب أو المجلَّة، وذلك فضلًا عن أنَّ هذه الأجهزة كثيرًا ما تلجأ إلى عدَّة وسائل مساعدة للترويح عن روَّادها وتسْلِيتهم كالموسيقى والغناء وغيرهما، وبذلك تُنافِس القراءة منافسةً شديدةً. وكلُّ ذلك فضلًا عن أنَّ هذه الأجهزة لا تتطلَّب معرفة بالقراءة؛ ولذلك نرى تأثيرها يمتد إلى البلاد التي تتفشَّى فيها الأمِّية، كالعالم العربي الذي لا تزال نسبة الأمية فيه بالغة الارتفاع، بل نسبة الإقبال على القراءة بين المتعلِّمين فيه بالغة الانحطاط للأسباب الاقتصادية والاجتماعية والصحية والتربوية التي سبق أن أشرنا إليها في المحاضرات السابقة.

ولكن هل معنى هذا أن نستسلمَ لهذا الوضع؟ وأن لا نعمل على تغييره وبخاصةٍ بعد ما أوضحناه من أنَّ هذه الأجهزة الآلية أو شبه الآلية لا يمكن أن تكفي كوسائل للتثقيف الحق، ولا يمكن أن تسدَّ الفراغ الذي يمكن أن يُخلِّفَه اختفاء الكتاب والمجلة من عالمنا العربي، أو بقاؤهما محدودي الانتشار والتأثير؟

من الواضح أنَّ الجواب لا يمكن إلَّا أن يكون بالنفي، وأنَّ الكلمة المكتوبة ستظل دائمًا أقوى عامل في تثقيف الجماهير وتهذيبها وتوجيهها والتأثير فيها. ومن المؤكَّد أيضًا أنَّ الإنسان المعاصر لن يستطيع التخلُّص ممَّا كان يعتقده أجدادُه البدائيُّون من قوَّةٍ سحريَّة للكلمة المكتوبة حتى ولو تخلَّص نهائيًّا من الإيمان بالتعاويذ والأحجبة والتمائم. وكلُّ ذلك فضلًا عن أنَّ الكلمة المكتوبة لا تحمل لقارئها معرفةً أو تثقيفًا أو توجيهًا فحسب، بل تُعتبَر محكًّا يشحذ عليه تفكيره وتأمله الخاصِّين، حتى قيل: إنَّ المقياس الحقيقي للكتاب الجيد هو مدى قدرته على أن يصبحَ بالنسبة للقارئ وسيلة للتفكير، وليس مقياس الجودة مقدار ما يضم الكتاب بين دفتيه من معرفة مكدَّسة أو مجموعة من هنا وهناك. ولذلك تُعتبَر الكتب، وستظل أبدًا، مناجم المعرفة والثقافة التي منها تَمتَح كافَّة الأجهزة الأخرى، بل نستطيع أن نُلحِقَ الصحف والمجلات – أي كل ما هو مكتوب – بالكتب في هذا الصدد. ونحن نرى الإذاعة مثلًا تستمد الكثير من برامجها مما هو مكتوب في الكتب أو الصحف أو المجلات، تنقُل عنها المعارف والأخبار والتعليقات بل المقالات أحيانًا كثيرة، وما ينبغي أن تظلَّ الشعوب محرومة من منابع المعرفة والثقافة الأصلية.

ولقد يقال إن جهازًا آليًّا كالراديو يُبسِّط المعرفة ويقدِّمها للجماهير بلغةٍ دارجة أو عامية لا يزال المؤلِّفون يستنكفون أن يكتبوا بها مؤلفاتهم، ولكنَّ هذا أقرب إلى الوهم منه إلى الحقيقة، فاللغة الدارجة أو اللغة العامية في البلاد العربية لا تزال أضيق من أن تتسع للتعبير عن حقائق العلم والثقافة التي وصل إليها العالم المتحضِّر، والتي أصبح إلمام الشعوب بها ضرورةَ حياة واقتصاد وسياسة واجتماع؛ وذلك بحكم أنَّ هذه اللهجات العامية لم تستخدمها الشعوب العربية إلَّا للتعبير عن حاجات ومعاني حياتها الفقيرة المحدودة الآفاق التي زادها الجهل والتخلُّف خلال قرونٍ طويلة ضيقًا وفقرًا. وإذا كنَّا اليوم ما زلنا نُحسُّ أن لغتنا الفصحى عاجزة عن أن تستوعب العلوم والثقافات الحديثة، حتى لنرى بعض كلياتنا الجامعية كَكُلِّيات الطب والهندسة والعلوم لا تزال تُدرس فيها بعض العلوم باللغة الإنجليزية مثلًا، فكيف يتوهَّم أحدٌ أنَّ الإذاعة مثلًا تستطيع أن تقدِّم العلم مبسَّطًا في اللغة الدارجة أو العامية لعامة الشعب الأمِّي؟ ولنفكِّر مثلًا في بعض الحقائق العلمية الكبرى، مثل قانون الجاذبية، أو قانون النسبية، أو قانون وحدة الطاقة، أو قانون التطور، ولنبحث عن كيفية التعبير عنها بالعامية على نحوٍ دقيقٍ مُحدَّد، أو كما يقول المناطقة: «جامع مانع»، وإذا كانت اللغات الأوروبية لا تزال مضطرة حتى اليوم إلى أن تعودَ إلى اللغتين اليونانية واللاتينية القديمتين لاستنباط اصطلاحات العلم الحديث، فكيف نتصوَّر إمكان استخدامنا اللهجات العامية لشعوبٍ توقَّفت عن مسايرة رَكْب التقدُّم، كالشعوب العربية في تبسيط العلم وتقديمه للأمِّيين على نحوٍ يستطيعون فهمه والإفادة منه؟

والسينما والمسرح يقرُب الحُكْمُ عليهما من حُكْمنا على الإذاعة، فالقصة أو المسرحية المكتوبة ستظل الوسيلةَ الأولى لتثقيف المثقفين والقرَّاء العاديين على السواء؛ وذلك لأن النص المكتوب هو الذي يسمح بالتمهُّل عنده وفهمه الفهم الكامل، وتحليله واستيعابه ومناقشته ونقده واتخاذه وسيلةً للإيحاء. وما أظن أديبًا أو مفكِّرًا استطاع أو يستطيع أن يكتفي في تثقيف ملكاته الأدبية بالتردُّد على المسارح أو دور السينما. وإذا كان الرجل المثقف ذو الموهبة لا يستطيع أن يصقل ملكاته، وأن يغذِّيَها وأن يحصِّل جديدًا ويستوعب ويفيد بمشاهدة المسرحيات أو أفلام السينما، فكيف يُرجَى للأمِّي أن يتثقَّف أو يتعلم التفكير أو يستفيد فائدة حقَّة مما يعجز الأدباء والموهوبون أنفسهم عن الإفادة منه فائدة حقَّة؟

وكلُّ هذا فضلًا عما لن نملَّ تكراره من أنَّ عملية التثقيف الذاتي لا بدَّ أن تكون عملية إراديَّة جادَّة تتهيَّأ لها النفس التهيُّؤ الواجب، وتَبذُل في سبيلها ما تتطلَّب من جهدٍ شاقٍّ مستمر، وإنها لخرافة كبيرة أن نظنَّ أن مُشاهِد المسرح أو السينما الذي لا يذهب إلى دارهما إلَّا لمجرد التسلية وتزجية الفراغ، من الممكن أن يخرج منهما بفائدةٍ ثقافيةٍ حقَّة، وإنَّما كلُّ ما يُرجَى مِن تَردُّده عليهما رجاءً مستندًا إلى يقين هو أن نستخدِم هذين الجهازين في تربية الشعب تربيةً غير مباشرة تتمُّ إما بالترويح عنه والتسرية عن همومه وتخليصه من بعض مكبوتاته النفسية، أو مساعدته على فهم بعض حقائق الحياة إذا نجحنا في حمله على أن يتأمَّل ما رآه وأن يعكسَه على حياته الخاصة وحياة مجتمعه الصغير في الأسرة أو القرية أو الحارة، أو على حياة مجتمعه الكبير؛ أي شعبه ووطنه. وأمَّا تحصيل الثقافة الإيجابية

وهضمها واستيعابها بعد تقليب البصر فيها ومناقشتها ونقدها على مهل، ثم اتخاذها وسيلة للتفكير الخاص، واستيحائها معاني جديدة، فأكبر الظن أنَّ كلَّ هذه المكاسب لا يمكن أن تتحقَّق على نحوٍ أكيدٍ إلَّا بالقراءة المتمهِّلة الواعية.

ونحن بالبداهة لا نستطيع أن نسوِّي بين كلِّ هذه الأجهزة في فعاليتها الثقافية، فالمسرح مثلًا يُعتبَر بلا ريب جهازًا أقوى من السينما والإذاعة في تثقيف الجماهير وتهذيبها وتوجيهها؛ وذلك لأنَّه لا يضحِّي بالنص الأدبي في سبيل المنظر أو الحركة كما تفعل السينما، كما أنَّه لا يضحِّي بالحركة المرئية والحياة النابضة المتحركة أمام الأبصار، كما يفعل الراديو في التمثيلية الإذاعية، بل إنَّ التلفزيون نفسه لن يُغنِي عن مشاهدة الحياة النابضة على خشبة المسرح، كما أنَّه لن يعوِّض ما يحدث في دار المسرح من تجاوُب بعض المشاهدين والممثِّلين، وما يجري في الصالة من روح جماعية ينصهر فيها الأفراد وتُفَكُّ عقدهم، ويندمج ما في بعضهم من شذوذ أو تمرُّد على النهج الإنساني العادي السليم.

والأجهزة التي تعتمد على القراءة ليست هي الأخرى متساوية في فعاليتها؛ فالصحف اليومية مثلًا قلَّما تُقدِّم معوفة أو ثقافة عميقة مجدية؛ وذلك لأنَّ طابع الإخبار لا يزال طابعها الأصلي. والكثير من هذه الأخبار تافِه أو جزئي أو موقوت، فضلًا عن أن يكون كاذبًا مضلِّلًا؛ ولذلك قد تكون الصحافة مصدر ضرر كما قد تكون مصدر نفع، وهي على أيَّة حال تتطلَّب من القارئ الحديث درجةً من الوعي والثقافة، بل الروح

النقدية قلَّما تتوفَّر لأفراد الشعب العاديين؛ ولذلك لا نراهم قادرين على أن يميِّزوا الطيِّب من الخبيث، والنافع من الضار، ولذلك يلوح لنا أنه كلَّما انحطَّت ثقافة الشعب ودرجة وعْيِه وبالتالي روحه النقدية، كلَّما ازدادت حاجة هذا الشعب إلى حمايته من التأثير المدمِّر الذي قد تُحدِثه الصحف، وبخاصةٍ الصحف التجارية التي لا تحس بأنها تنهض برسالة وتتحمل مسئولية أو تدافع عن مبدأ، وكلُّ ذلك فضلًا عن أنَّ الصحافة اليوميَّة لا تزال مُعتبَرَة من السلع الاستهلاكية السريعة الفناء، بحيث لا ينقضي يومها حتى تأخذ سبيلها إلى سلَّة المهملات. وفي هذه الحقيقة ما يحول دون اعتبارها جهاز ثقافة يعود إليه القارئ كلَّما حَزَبه أمرٌ أو أحسَّ بحاجةٍ إلى بصيص من المعرفة، فضلًا عن استمرار وجودها في متناوله يرجع إليها لالتماس الثقافة كلَّما أحس برغبة في ذلك، أو وجد لديه متَّسعًا من الفراغ.

والمجلة الأسبوعية أو الشهرية أو غيرها تحتل، كما سبق أن قلنا، مكانًا وسطًا بين الصحيفة اليومية والكتاب، فهي تتمتَّع بتراجُع في الزمن يمكنها من أن تُغرْبِل الأخبار، وتميِّز الحقيقيَّ منها من الزائف، وتُعطِي الحقيقيَّ قيمته ومغزاه، وتقدِّمه للقارئ كمعرفةٍ أكيدة مفيدة؛ ولذلك تُعتبَر المجلات الجيدة سجلًّا أمينًا يُغربِل أحداث العصر، سياسيةً كانت أم اقتصادية أم اجتماعية أم ثقافية، ويعطيها قيمتها بتفسيرها ونقدها ووضعها في مكانها من التطوُّر العام؛ ولذلك لا تُصاب المجلات عادةً بالفناء العاجل الذي تُصاب به الصحف اليومية، بل تلعب المجلات أحيانًا دور الطليعة في تقديم كلِّ جديد ونقده وتقويمه قبل أن يتخذ سبيله إلى الكتب ليضاف إلى

التراث البشري العام إذا كان يستحق هذا الشرف. ولكلِّ هذا، كثيرًا ما تتخذ المجلات مكانها إلى جوار الكتب في مكتبات الأفراد والهيئات والمكاتب العامة، وكلُّ ذلك طبعًا إنَّما ينطبق على المجلات الجادَّة ذات المسئولية، وأما المجلات المسفَّة أو الداعرة أو التافهة، فإنَّها لا يمكن أن ترتفع حتى إلى مستوى الصحافة اليومية وبخاصةٍ الصحافة اليومية الشريفة.

وبذلك ننتهي إلى أنَّ الكتاب كان وسيظل الجهاز الأول والأقوى والأجدى في تثقيف الجماهير وتهذيبها وتوجيهها. وقد أوضحنا في المحاضرة السابقة آراءنا في كيفية إنتاج الكُتب ذات الأهداف المختلفة، وكيفية توزيعها وتمكين عامَّة الشعب من الحصول عليها، ومدى التأميم الذي يجب أن تلجأ إليه الدول العربية في إنتاج وتوزيع بعض أنواع هذه الكتب.

وتبقى في النهاية مشكلة المشاكل وهي محو الأمية؛ أي نشر تعليم القراءة بين جميع المواطنين بلا استثناء، وبين الصغار والكبار على السواء؛ لأنه لا يجوز إنسانيًّا أن تنتظر الدول الموتَ ليخلِّصها من الأمِّيين الكبار، وكلُّ ذلك على أن تُغير مناهج التعليم العام تغييرًا أساسيًّا بحيث يثبت في ضمائر المُعلِّمين والطلبة — كما قلت في محاضرتي الأولى — أنَّ تعليم القراءة لا يجب أن يُنظرَ إليه كغاية في ذاتها، بل كوسيلة لتحصيل المعرفة وتثقيف العقول، بحيث يجدُ الطالب في القراءة من اللذَّة والفائدة ما يُغرِيه بمتابعتها حتى بعد خروجه من المدرسة، بدلًا من أن يُنظرَ إليها كعملية تعذيب وتسخير يحمد الله على الخلاص من أدائها، ويكون أول نتيجة لابتهاجه هو إحراق كلِّ ما تبقَّى بين يديه من كتب، ثم لا يلبث أن يعود

أمِّيًّا كما كان. وأي تربية لا تُرسِّخ في نفوس الطلاب إيمانًا عميقًا بأن القراءة غذاءٌ روحيٌّ لا يقلُّ أهمية عن غذاء البطن، ولا يجوز أن يتوقَّف إلَّا بتوقُّف الحياة، وأنَّ الكتاب لا يقلُّ أهمية وجدوى على حياة الفرد من الرغيف، تُعتبَر تربيةً فاشلة لم تُحقِّق هدفَها الأساسي.

الفهرس